

ANGELINA TOSCANELLI MARCHESA ALTOVITI AVILA

IL LIVTO

CON UN CENNO SU LE INTAVOLATURE

DEL PROF. BENEDETTO LANDINI



22 TAVOLE FUORI TESTO E UNA TRICROMIA

MCMXXI
IL PRIMATO EDITORIALE
DI GUIDO PODRECCA & C.
VIA PALAZZO REALE, 7
MILANO

IL LIUTO

MONZA — ARTI GRAFICHE MONZA — 1921

IL LIUTO

NOTIZIE ESPLICATIVE E STORICHE

DI

ANGELINA TOSCANELLI

MARCHESA ALTOVITI AVILA

SEGUITE

DA UN CENNO SUL MODO DI LEGGERE LE INTABOLATURE

DEL

Prof. BENEDETTO LANDINI

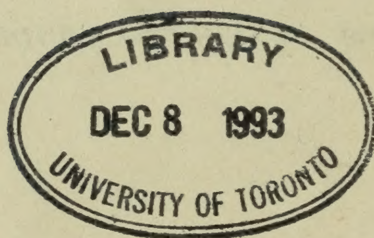
MCMXXI

IL PRIMATO EDITORIALE

DI GUIDO PODRECCA & C.

VIA PALAZZO REALE, 7

MILANO


LIBRARY
DEC 8 1993
UNIVERSITY OF TORONTO

AL LETTORE

In un bel giorno di primavera, un nostro amico, il signor Amerigo Parrini si presentava al prof. Landini ed a me portando con gran cura uno strumento sconosciuto. Era un Liuto. Il Parrini, nelle ore d'ozio che gli lasciava il suo impiego, aveva compulsati scritti e dipinti; e dal liutaio fiorentino Palmiro Paoli, aveva fatto ricostruire l'antico Liuto a undici corde. La musica che egli eseguiva, era veramente classica; ed egli ci narrava che essendo buon chitarrista e non trovando mai un poco di musica artistica che lo appagasse, era venuto nel pensiero di ricostruire un Liuto e risvegliare gli echi perduti di tutta un'arte scomparsa, con esecuzioni che avessero un ideale veramente artistico.

Il Parrini aveva cominciato alla fine del 1916 *ad occuparsi di questo strumento; e tre volte lo aveva fatto costruire senza mai arrivare ad un resultato pratico. Finalmente il terzo liuto era riuscito sonoro e simpatico; ed egli sulla scorta dei libri si metteva allo studio dello strumento, studio assai difficile, con modi diversi assai, sia dalla chitarra che dal mandolino.*

Del Liuto, ricercando notizie, il Parrini si era entusiasmato; e conversandone con il prof. Landini, facile ci fu l'apprezzare tutta l'importanza che questo strumento aveva avuta per la storia dell'arte; e come la cosa potesse interessare un pubblico intellettuale, specialmente se una conferenza fosse illustrata da esecuzioni musicali sul Liuto stesso.

Nella primavera del 1920 *nel Palazzo Altoviti di Borgo*

Albizzi in Firenze, le pitture di Luca Giordano e gli stucchi di Piero da Cortona, riudivano la voce del Liuto e la musica strumentale del loro tempo.

Una folla di amici apprezzava una delle dieci Sinfonie di Giovanni Sammartini che era doppiamente interessante. Prima, perchè riportava l'invenzione della Sinfonia a Giovanni e non a Piero Sammartini e quindi 80 *anni piu' addietro; in secondo luogo, perchè realmente questa composizione, che il prof. Benedetto Landini aveva realizzata e rimessa in luce, era una composizione di vero merito, con effetti assai originali e mai sentiti, per la sonorità nuova del Liuto unito a due violini ed all'organo.*

La mia conferenza, con queste stesse illustrazioni musicali la lessi come memoria nella tornata solenne dell' Accademia Musicale del R.º Istituto Cherubini, nella primavera del 1920. *La ripetei con minori dati storici e tecnici, ma con le proiezioni che in parte sono in questo libro come illustrazioni, alla Pro Cultura ed al Lyceum.*

Il pubblico ebbe la cortesia di interessarsi al mio studio; ma quello che piu' importa, comprese tutta l'importanza della rivendicazione all'Italia nostra, di una così grande parte della storia dell'arte musicale. Ed io oggi, contenta di portare alle glorie della mia Patria un modesto contributo, mi auguro che, destato l'interesse degli studiosi, vi sia chi piu' abile di me si ponga all'opra, facendo la storia completa del gentile strumento.

Firenze, 19 *Marzo* 1921.

ANGELINA TOSCANELLI
NEI MARCHESI ALTOVITI AVILA

IL LIUTO

IL LIUTO

Desta in cuore una penosa malinconia, l'oblìo completo nel quale cade talvolta ciò che più lungamente sembrò caro all'umanità. Dominatore dell'arte musicale per quasi tre secoli, compagno indispensabile di ogni piacevole ed intellettuale ritrovo, il liuto piombò così rapidamente dal trono all'abisso, che nella nostra Italia ove nacque, nessuno più lo ricorda; e nessuno scrivendo di lui esaurientemente, lo ha rivendicato come gloria paesana.

Oscar Chilesotti ed il Branzuoli, ce ne dettero alcune notizie, e da loro ho avuto non piccolo appoggio alle mie ricerche; ma autori stranieri lo vollero straniero mentre fu nostro; non solo come creazione perfettissima dello strumento, ma come causa prima della musica strumentale, che con lui e per lui potè prendere il volo verso gli ideali moderni.

La musica sacra che con Guido Monaco di Arezzo (1020) si perfezionava nella mnemonica e nella scrittura, usciva definitivamente tre secoli dopo dal Tempio; penetrava nell'intimità della vita famigliare, cercava l'espressione amorosa, e nuove vie. E il liuto riproduceva le arie di danza ed i madrigali, e divideva con l'organo l'onore di potere, con speciale segnatura di numeri, creare la prima musica strumentale pura.

L'arte musicale antica è affatto diversa dall'arte musicale moderna. Ne diversifica per il concetto, per le immediate eredità artistiche a cui si ispira, per l'ambiente che rispecchia, per le sonorità tanto diverse dei suoi strumenti.

La musica è arte che subisce anche rapidamente delle

modificazioni profonde, più che non accada in genere alle altre arti sorelle; forse non tanto perchè cambia l'animo umano, quanto anche per i mezzi tecnici che contribuiscono alle sue manifestazioni. Sappiamo da notizie storiche, che la tenue vocina di un liuto in uno dei grandi saloni di Palazzo Pitti, mandava il pubblico in visibilio, come oggi può fare un pianoforte a gran concerto.

Specialissimo carattere della primitiva letteratura musicale per Liuto, si è che quella, come tutta la musica profana del tempo, si palesa discendente diretta del canto liturgico; il solo canto e la sola musica che trovassero in quei primi secoli ospitalità nelle chiese, e di là parlassero all'anima della folla. Ed il liuto si perfeziona per seguire l'evolversi di nuovi ideali; sino a che, fra il 1600 ed il 1700, il progresso oltrepassando le sue forze, egli cede il primato al violino.

SUA ORIGINE

Come la massima parte degli strumenti, il Liuto venne in Europa dall'Oriente. Imperfetto e primitivo si chiamava Eoud (¹) e pare fossero gli Arabi quelli che lo portarono in Spagna. Di lì al Nord verso la Francia, al Sud verso la Sicilia, vediamo l'*Eoud* spargersi per tutta l'Europa civile. Afferma il Fetis che per molto tempo il liuto rimase nella sua forma primitiva; e pare in fatto, che solo nella seconda metà del 1300, si tentasse l'aumento delle corde e la divisione del manico. Del resto, come vediamo in molte pitture, (se sono esatte) il numero delle corde variò per tutto il Medio Evo e il Rinascimento, secondo l'uso locale, e il capriccio individuale dei liutisti e dei liutai.

Dalla Sicilia il nostro liuto passò nel Veneto; e sembra che in questa regione s'incominciassero a tentare i primi perfezionamenti.

(¹) Fetis - Storia della musica.

TENTATIVI CRONOLOGICI

Vincenzo Galilei ([1]), il quale fu oltre che un valentissimo sonatore di Liuto anche compositore, ci dice nel suo libro « Il Fronimo » ([2]) che il liuto fu portato nel Lombardo-Veneto dai Pannoni ([3]) e fu poi perfezionato in Padova. Questa asserzione del Galilei nel 1602 benchè non documentata ha però molti argomenti in suo favore.

Primieramente è in quelle regioni che da tempi remotissimi fiorivano i più celebri liutai del mondo. Secondariamente nella vecchia città di Padova il liuto è riprodotto in mille modi come cosa di capitale importanza ([4]). Il Liuto vi si adopra ovunque come motivo ornamentale; si trova in intarsi, in pitture, in sculture. Vi è poi anche il fatto che a varie specie di Liuti si aggiunge al nome « alla Padovana ».

Quanto alle prime visioni del Liuto le abbiamo nei più lontani monumenti delle Arti Grafiche. Per l'estero abbiamo in Francia i vetri colorati delle Cattedrali, intarsi e danze macabre. Se ne trovano nelle Fiandre, in Germania, in Inghilterra. Ma come non si possono disporre cronologicamente questi

---

(1) Padre di Galileo.

(2) E' un libro celebre di Vincenzo Galilei di ricerche musicali e storiche. Ve ne sono due edizioni nella Biblioteca Riccardiana di Firenze.

(3) Le genti che occuparon poi la terra degli Ungari.

(4) Nella chiesa di Santa Giustina il Coro intarsiato dal Tavolini, ha otto grandi putti con il Liuto. Nella stessa chiesa in una Gloria del Ricci vediamo un Liuto. Nel prospetto dell'altare di S. Amaldo, che fu maestro di musica, vediamo pure un Liuto; e nel grande Reliquiario sul dietro dell'altare di S. Antonio abbiamo un bell'Angelo in marmo con un Liuto. Anche nei trofei in rilievo dei Loggiati dell'Università abbiamo varii Liuti.

antichi tesori, così riesce impossibile precisare l'epoca esatta delle prime apparizioni del Liuto.

Era intorno al 1000 quando la musica profana resa popolare dai Giullari e Menestrelli, guidati dal capriccio e dalla fantasia, incominciava a penetrare nei ritrovi di piazza, nei Castelli signorili, alle Corti dei Principi; ed è in quest'epoca stessa che appariscono i primi strumenti; ossia il Crowt, la Ribeba o Ribecca, una piccola Arpa o Citara, la Vielle, gli strumenti a fiato come pifferi, failli, cennamelle, trombe (1) e finalmente il liuto e la viola.

La prima data certa, e che può essere un punto per iniziare uno studio cronologico, lo abbiamo nel fatto che il Liuto è ricordato nell'epoca delle Crociate le quali, come sappiamo, furono 8 fra il 1095, e il 1291. Dante pure lo ricorda e se ne vale come di paragone, ossia lo ritiene oggetto conosciuto da tutti.

In questo primo apparire il nome è variabile e l'ortografia incerta; si chiama *Leuth, leut, luit, lut, luic, lus*; in italiano volgare si scrive *laute* o *liuto* e in latino si chiama: *testudo*.

Vincenzo Galilei nel «Fronimo» (1602) ci dice che il suo nome primitivo fu *la-ut*; vuolendosi « con esso nome dimostrare essere degli estremi suoni capace ». Ossia avere la massima estensione di note, pregio grandissimo per quel tempo. Così colui che per primo perfezionò l'Eoud, volle lasciare nel suo strumento l'impronta della propria erudizione. Infatti *la-ut* sono gli estremi dell'esacordo di Guido Monaco; poichè *ut* rappresenta il *Diatono* o scala diatonica maggiore; *la* rappresenta il *Sintono* o scala minore. Può darsi che questo non piccolo privilegio di poter rendere tutti i suoni allora praticati, desse al nostro strumento il suo nome definitivo e la sua prima celebrità.

Il Liuto come tutti gli altri strumenti doveva sino da tempi remoti essere fabbricato con legni speciali, detti legni

---

(1) Questa però di origine Etrusca.

di risonanza ([1]): ma anche in ciò si doveva essere ben lungi da quel che lo strumento fu più tardi, quando impersonò tutta l'arte del suo tempo.

Il Liuto primitivo aveva 4 o 6 corde scempie; era a mandorla quasi della medesima forma del Liuto a undici corde; colla cassa accentuatamente convessa e costruita con piccole stecche come le doghe di una botte. Il manico era corto, e lo scanello, (ossia la meccanica che serve a distendere le corde) era posta non in continuazione della tastiera o manico, bensì ad angolo retto con la medesima. ([2])

I primi e remoti accenni del Liuto nei diversi scritti del tempo, non sono che frasi tronche, brevi e fuggevoli, le quali non ci dànno nessuna indicazione artistica, nè per il modo di usarlo, nè per il modo di suonarlo; e nulla ci dicono dell'estensione, della sonorità, e neanche della sua costruzione. Soltanto le immagini possono darci qualche indizio del come si usava, sia nella vita pubblica che nella vita privata.

Nei primi secoli la musica vocale era tutto; e lo strumento non era che appoggio e sostegno alla voce raddoppiando il suono. Nel XV° secolo soltanto si comincia a dare importanza agli strumenti, e così ad avere notizie che posson dirsi interessanti.

In Francia, ci assicura il Brenet, che la prima menzione del Liuto con l'ortografia *Leus* si trova nel romanzo « La presa di Alessandria » di Guglielmo di Machault, circa l'anno 1370. Il Liuto per sonorità e per importanza, vien posto fra il Salterio e la Chitarra, e nello stesso secolo Jean Lefevre traducendo e commentando un poema latino di Riccardo di Fournival racconta con ingenuo anacronismo «come Ovidio si divertisse di strumenti diversi ».

Vielle, luth et guiterne,
et la rebebe a corde terne
Faisait concorder souvent.

---

(1) Prof. Picciola. Lettura all'Accademia dei Georgofili « I legni di risonanza ».

(2) Ciò si vede chiaramente nella 1a tavola.

Ma se in Italia (come ci assicura il Brenet per la Francia) io dovessi dire dove si trova la prima menzione del Liuto, non saprei farlo; e non solo nulla ce ne dice il Branzuoli; ma il Chilesotti, che fu così acuto osservatore, non ha in proposito nessun cenno. Egli soltanto ci dice che il più antico libro di musica popolare per liuto, trovato nelle sue pazienti ricerche, è un libro intitolato «Intabolatura di Liuto di Jacomo Gordanis, cieco pugliese, habitante nella città di Trieste, edizione Gordanis 1591». A Venezia Branzuoli dice che il libro di musica più antico che conosce per Liuto, è un libro che porta il nome di un certo Belli nel 1516.

Per avere un'idea molto generale e sintetica della storia del Liuto, possiamo tenere un'altra via; dare cioè uno sguardo alle epoche delle varie immagini che ce lo rappresentano e alla citazione nella Divina Commedia.

— Dante ricorda il Liuto nel C. XXX dell'Inferno (1300) (1)

— Della Robbia dal 1382 al 1451 lo modella unitamente all'Organo e all'Arpa.

— Il Beato Angelico lo riproduce nei suoi affreschi e nei suoi quadri fra il 1387 e il 1455.

— Il Comba ce lo mostra nei suoi arazzi (1400).

Questi tre artisti ci dànno l'immagine del Liuto del loro tempo, tuttora assai piccolo, ma non più a sei corde, bensì a 4 corde doppie o Cori.

— Il Giambellino dal 1430 al 1506, dipinge il Liuto nella Madonna della Salute e nella Sagrestia dei Frari a Venezia.

— Mantegna dal 1430 al 1506 lo riproduce in un gran quadro della Madonna con gli Angeli.

Questi artisti riproducono il Liuto già aumentato di dimensioni e aumentato di corde. Finalmente

— Melozzo da Forlì dal 1436 al 1492, benchè contemporaneo dei due precedenti, riproduce il Liuto a 11 corde;

(1) I' vidi un fatto a guisa di Lïuto
pur ch'egli avesse avuta l'anguinaia
tronca dal lato che l'uomo ha forcuto (XXX Inferno).

con il cantino scempio e le altre corde raddoppiate; identico a quella forma in cui rimase sino alla fine del 1700, epoca nella quale sparisce dalla scena musicale.

IL LIUTO NON ERA UN NOBILE ISTRUMENTO

La diversità di concetto fra la Francia e l'Italia nei primi secoli a riguardo del Liuto, è cosa che merita osservazione.

Mentre il Brenet citando le immagini dipinte su alcuni vetri colorati delle Cattedrali, ci dimostra che il Liuto in Francia prendeva parte anche ai Sacri Concerti e quindi era ritenuto strumento nobile, da noi invece il Liuto è ritenuto strumento plebeo; non solo indegno delle nostre nobili Dame, ma anche come dicono il Bonuzzi [1] e l'Untersteiner, è proibito alle Vergini.

Gli strumenti nobili li troviamo elencati in varî brani letterari e non ci troviamo il Liuto. Eccone uno nel Da Barberino per dare le regole dell'educazione di una nobile giovanetta: [2]

Nè lodo in lei cantare
In altra guisa e luogo,
Nè già ballare e ancora men saltare.
Ma perocchè non potrìa sì rinchiusa
Durar con tanto freno
La sua tenera età,
Lodo che s'ella hae seco
Alcuna donna o balia ovver maestra
Che s'intenda di suono,
Faccia talor suonare *bassamente*. [3]
E se lo suo intelletto
S'acconciasse a diletto,

---

(1) Bonuzzi - Storia inedita del Canto Gregoriano.

(2) Reggimenti e costumi di Donna. Da Barberino.

(3) Dolcemente.

Porrà imprender d'uno
Mezzo cannone, o di Viuola e d'altro
E non pur da giullare;
Ovver d'un'arpa ch'è ben da gran donna
E questo imprenda da donna se puote.

Come vediamo non è il Liuto fra gli strumenti prescelti, ma anzi si esclude che sia Maestro di musica un Giullare, e naturalmente l'arte sua. Nei primi secoli la musica si studiava come scienza matematica; e nelle chiese e nelle scuole delle vecchie Abbazie ove era rimasta la tradizione, attraverso il canto liturgico di quei lontani inni Orientali e Greci, che avevano meravigliato il mondo. In quegli asili di pace, òasi in mezzo al mondo imbarbarito, si conservavano le gemme preziose dell'umano intelletto; e forse le cantilene di Orfeo, risuonavano ancora dinanzi agli altari. Ma tutto il bello aveva preso profumo di incenso; e solo dopo che il terrore della fine del Mondo (1) fu svanito, l'umanità riprese a vivere più gioconda, e la musica fece capolino alle porte del Tempio e lentamente ne valicò la soglia. Allora le teorie musicali dotte cominciarono a dar la mano a quel canto popolare che tradizionalmente conservava il bello di secoli migliori; e l'arte cominciò a balbettare d'amore e di sentimento con Marchetto da Padova. Ricercò il ritmo nelle danze e nel verso ritmato e giocondo; accompagnò il lavoro manuale, i canti nelle Baccane, (2) rallegrò il ginecèo con le canzoni da tela (3) e finalmente poi all'aria libera sentì il bisogno di rinforzare la voce con lo strumento.

È in tutta questa produzione di giocolieri, giullari, menestrelli, canterini, che vediamo apparire improvvisamente i *Trovatori*. Essi vengon spesso erroneamente confusi con i menestrelli e i giullari, mentre furono tutt'altra cosa.

Non erano questi che i moderni cantastorie; mentre in-

---

(1) L'anno 1000.

(2) Osterie del tempo.

(3) Canzoni speciali da cantare filando.

vece i Trovatori erano Maestri, i quali in stile libero trovavano le parole e la musica. Ebbero delle Corporazioni alle quali si onorarono di appartenere sino dei Regnanti ed ebbero veramente scienza e cultura. Poichè, come alcuni ci dicono nelle loro poesie, essi furono alunni di quelle grandi ed onorate Scuole di musica che esistevano in molte Abbazie. Ecco perchè essi ci appariscono di un balzo intorno al 1000 già veri e propri compositori eruditi. L'insegnamento della musica come scienza matematica, si praticava fra le scienze del *quadrivium* o insegnamento superiore, ed aveva valore tradizionale.

MUSICA MENSURATA

Ci appariscono dunque i Trovatori già così tecnicamente abili e sicuri nella musica *mensurata* ([1]) che segue il verso ritmico, che dobbiamo logicamente pensare che i loro primi tentativi sono andati perduti.

Chissà che ai primi ardimenti non dasse impulso la forma dell'Inno per la sua quadratura tradizionale. Ciò che è fatto capitale e positivo, si è che i Trovatori cessano per i primi di musicare la flessuosa prosa latina e con dottrina artistica cantano parole amorose e dànno vita alla nuova musica.

([1]) Cessando di musicare la flessuosa prosa latina e musicando invece la poesia a **verso ritmico** venne a nascere spontaneamente la misura e con la misura la musica mensurata. Questa nuova musica, foggiandosi lentamente alla quadratura del verso, condusse al **tempo musicale**; ossia alla misura e alla battuta; poi alle dimensioni quadrate della composizione. L'arte **mensurata** è diversa dall'arte che la precedette, quanto anche oggidì può essere diversa una canzonetta da un inno liturgico. E' curioso il rimarcare che la novità della musica mensurata fu così grande, da far sì che persino il Santo Padre le scagliasse contro i suoi fulmini. Si crede autore della musica mensurata Francone da Colonia; della misura e del sentimento Marchetto da Padova; perfezionatore dell'**Ars nuova** Jean de Muris.

Volgarmente si crede che i Trovatori detti in Francia *Trouvères* e *Troubadours* fossero soltanto di Provenza o di Fiandra. Qui pure conviene rettificare un errore. Essi appariscono quasi contemporaneamente anche in Italia, e fioriscono specialmente alle Corti Siciliane. Così per i Trovatori come per il Liuto l'Italia Meridionale ci dà i primi e maggiori nomi.

I Trovatori affermano il ritmo poetico che marcarono certamente con un accompagnamento; ma a questo proposito non abbiamo notizie. Soltanto è importante l'osservare che nella seconda metà del 1300, il Liuto, per poter seguire la musica nuova che dal diatonico tende sempre più al cromatico, si incomincia a perfezionare nella costruzione meccanica: e non solo sostiene la voce, come dice Dante «con il guizzo della corda»; ma, come fanno anche oggidì gli improvvisatori alle fiere e nelle campagne quando si dànno la disturna (1), vi si improvvisano piccoli brani di musica *a solo* che riposano il poeta, ne eccitano la fantasia nello stornellare (2) o marcano il distacco fra l'ottava rima.

I TROVATORI PROVENZALI E ITALIANI

Il più antico Trovatore del quale conosciamo le opere in Francia, pare sia Guglielmo VII Duca di Poitiers, fra il 1701 e il 1127 (3); contemporaneo dunque delle prime Crociate, e del primo apparire del Liuto semplice a 4 o a 6 corde scempie.

---

(1) Disturna - Nome che nelle nostre montagne toscane si dà alla sfida fra due improvvisatori che cantano di poesia, o improvvisano stornelli o ottava-rima. Il piccolo brano musicale fra due strofe vien chiamato anche oggi dai nostri villici — **far ritornello** — nel senso forse di preludio per tornare al canto.

(2) Stornellare - Cantare stornelli.

(3) Affermazione del Brenet.

E in Italia nostra nel 1170 si ha memoria di un Lucio Drusi da Pisa ([1]); seguito subito con poesia in volgare da Ciullo d'Alcamo ([2]) che cantò e poetò fra il 1172 e il 1178. La sua canzone è scritta ancora in basso dialetto siciliano; e Dante lo biasima come plebeo, nel suo libro della Volgare Eloquenza; ma Folcacchiero dei Folcacchieri senese, Riccardo d'Aquino, Messer Folco di Calabria, ed altri, cantano già in quel bel volgare, che pochi anni dopo veniva elogiato da Dante, e che era ormai composto dalle voci e dai modi più radicali di tutti i volgari e di tutti i dialetti latini.

Fra i nobili Trovatori italiani, scelgo per ragioni musicali il Re Manfredi ([3]) del quale voglio citare alcuni gentilissimi versi d'amore, che nulla hanno di quel *serventismo* repugnante all'animo italiano:

Madonna il mio penare
Per fino amor gradisco;
Pensando ch'è in voi gran conoscenza,
Troppo non dee durare
L'affanno ch'io soffrisco
Chè buon Signor non dà torta sentenza.
Compiutamente è in voi tutta valenza,
E merito ([4]) voi siete e morte e vita.
Più vertudiosa siete in meritare
Ched'io non posso in voi servendo amare.

E Matteo Spinello, nella sua cronaca, ci dà con poche parole, una curiosa e gentile visione di questo Re Trovatore « Lo re (Manfredi) la notte esceva per Barletta cantando stram-

---

([1]) Trucchi - Antiche Poesie.

([2]) Alcamo - Vecchio Castello presso Palermo.

([3]) Figlio dell'Imperatore Federico II.

([4]) Premio.

botti e canzoni, ch'iva pigliando lo frisco, e con isso ivano dui musici siciliani ch'eran gran romanzatori » ([1]).

Oltre quelli che ho nominati, o meglio dopo di essi, furono trovatori nel 1200, ser Brunetto Latini, Chiaro Davanzati, Pacino Angiolieri, Bondie Diotaiuti, e finalmente il famoso Rustico di Filippo che oltre perfezionare il volgare, sì da completare quella nuova lingua che innamorò Dante, introdusse anche per primo nella nuova letteratura la poesia politica e quella d'amore, e fu ritenuto Trovatore principe e buon poeta.

Vediamo ora come giunse sino a noi, tutta questa lontana letteratura poetica e musicale, attraverso il progresso della scrittura e degli strumenti, fra i quali figurò perfettissimo il nostro Liuto.

La musica profana del X° e XI° secolo, ci è pervenuta non solo in modo incompleto, ma anche nella sua antica segnatura. Mancano dunque tutti i segni accessorii per esser certi di una giusta interpretazione. Questi segni con i quali si registrava il pensiero musicale, si chiamano Neumi ([2]) e la ininterpretazione ne è assai diversa, secondo le varie scuole. Però

([1]) Nella cronaca di Matteo Spinello, ritenuta apocrifa, quel passo su le serenate non ha maggior valore che una testimonianza probabilmente cinquecentesca. E del cinquecento è un Codice Vaticano ove si fa menzione di « romanze volgari » che sarebbero le liriche amorose dei nostri dugentisti e trecentisti. Ora, il verbo **romanzare,** donde **romanzazatore** (vedi Raynouard. Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des Troubadours, Vol. IV pag. 106-107) nasce dalle **romanze** di quei **romanzatori,** ossia Cantori di esse; le quali devono intendersi come canti epico-lirici, che nel Medio-Evo furono proprii delle **lingue romanze.** E più specialmente poi, si son chiamate **romanze** le liriche che i nostri Romantici (Berchet, Carrer, Prati, ecc.) resuscitatori del Medio-Evo, imitarono da quelle straniere e specialmente germaniche, tra il XIII° ed il XIV° secolo. E al sentimento della **romanza** dei Romantici ha attinenza di ispirazione e di forma la romanza dei musicisti moderni.

([2]) Per lo studio dei Neumi vedi le molte pubblicazioni su i canti antichi liturgici. Vedi Ritmica Gregoriana (Le Nombre musical) di A. Mocquerau, e la Semiografia del Gasperini. I neumi non sono le note, bensì un modo di ricordare la frase a chi già la sapeva.

possiamo dire che nella musica non liturgíca, sino dal tempo antico — come accade nelle epoche primitive — il ritmo doveva essere molto marcato, ed avere grande importanza. Francesco d'Altobianco degli Alberti, dice in un suo sonetto:

Chi male intende il suon non entri in danza
Perchè chi non va a tempo e nol comparte
Manca reputazion, grazia e sostanza.

Cosa comune a tutti i primitivi compositori, e su la quale non si possono avere dubbî, si è che tutti quanti, italiani e stranieri, adoperano ancora come nelle composizioni liturgiche, la dottrina degli otto modi Gregoriani. Questa maniera di comporre, viene poi ad essere gravemente intaccata dalle alterazioni proprie di quell'arte o *musica ficta* che accetta la presenza del *fa* e del *do diesis* facenti sensibile in fine di frase. Non è che alla metà del secolo XIII°, che la notazione propria all'arte musicale profana incomincia veramente a distinguersi e differenziarsi, con una nuova grafologia dalla notazione ecclesiastica, fissata da Guido Monaco d'Arezzo ([1]) vissuto fra il 995 e il 1047. Si incomincia appunto nel XIII° secolo, a indicare i valori delle note, a dar forma alle legature, significato a gruppi di note, che diverranno poi gli abbellimenti; tutte cose delle quali la musica liturgica non aveva bisogno.

Interessante è il seguire i progressi della scrittura musicale. Molti e in varii luoghi vi portano il loro contributo prima di giungere a perfezionare questa mirabile forma di mnemonica; e uno dei più interessanti tentativi lo abbiamo nel porre le note al di sopra e al di sotto di un solo rigo (che stabiliva un dato suono) per riprodurre l'alzarsi e l'abbassarsi della

---

([1]) Questa pure è gloria italiana. Si rifletta che senza la scrittura sul pentagramma non si potrebbe aver l'arte musicale moderna. Se, come vogliono alcuni stranieri, Guido Monaco perfezionò e non inventò il rigo, lasciamo le quisquilie agli eruditi. Sta come fatto innegabile che, oltre tutte le forme dell'arte, anche la scrittura è stata trovata in Italia da un italiano, e che su questo punto non vi può essere dubbio alcuno.

voce. E quando questa scrittura (che si chiamò *diastematica*) fu completamente formata, ben si capisce che facesse scomparire ogni scrittura neumatica, mentre poi nasceva la scrittura quadrangolare, completa quasi oramai quanto la scrittura moderna.

PRIME NOTIZIE DEL LIUTO

Non è che una cinquantina di anni dopo l'immenso progresso portato da Guido Monaco alla scrittura, che si incomincia a parlare del Liuto, mentre intanto Francone da Colonia (sec. XII°) incominciava con la diafonia e il discanto a volgere un primo timido passo verso la musica moderna.

Quanto alla natura degli accompagnamenti, nulla sappiamo. Dirò soltanto che si usava molto di cantare a voci sole, e che più tardi dalla cronaca di Matteo Spinello che ho citata, resulta che non sempre ci si accompagnava da sè; poichè il Re Manfredi, cantava accompagnato da due *romanzatori* siciliani.

È soltanto alla fine del 1200 (1270) e nella prima metà del 1300 che apparisce il *madrigale*; nome generico, che si dava alle composizioni profane a più voci; e così pure appariscono le prime ballate, pezzi pure per canto. Sappiamo di poesie anteriori, delle quali non abbiamo la musica; ma una fra le più antiche musicate che io conosco, è la ballata che compose Alesso di Guido Donati, e che fu messa in musica da Francesco Landino [1] detto il Cieco degli Organi. Questa ballata è a tre voci, e si trova nel Codice 535 della Biblioteca Nazionale di Francia; ma nè qui nè altrove (ad es. quando il Matteo Villani ci narra che Fazio degli Uberti [2] fu il primo

---

(1) Francesco Landino detto il Cieco degli Organi, nato circa il 1325, morto nel 1390. - Fiorentino.

(2) Autore del Dittamondo, nel quale racconta i suoi viaggi - Fiorentino.

che trovò le sirventesi in volgare) si fa mai nessuna allusione ad un accompagnamento, che evidentemente non aveva nessuna importanza artistica per proprio conto.

PICCOLA ARPA E LIUTO PERFETTISSIMO

Che il Liuto, si mantenesse ancora molto primitivo ed imperfetto, lo vediamo evidentemente nel fatto che gli veniva spesso per quasi tutto il Medio Evo preferita una piccola Arpa che si appoggiava sulle ginocchia, e poi la Ribebe, e poi la Viola.

Come ho già accennato, oltre che non sapere dove il Liuto ebbe i suoi primi perfezionamenti, neppure sappiamo i gradini per i quali giunse a quella costruzione che lo fece chiamare nel 1500 e nel 1600 *strumento perfettissimo*; aggettivo questo che gli vien prodigato dai compositori, e in tutti gli scritti dell'epoca del suo predominio artistico. Ai nostri occhi il Liuto è ben lontano dall'essere *strumento perfettissimo*; ma per rendersi conto di quella supremazia che ebbe e conservò per circa due secoli, è indispensabile fare una digressione ed esaminare lo stato degli altri strumenti del tempo.

Un confronto superficiale fra la struttura del manico, della cordiera, della cassa e del piano armonico degli antichi strumenti a corda con i moderni, pensando poi alla grande superiorità dei nostri strumenti a tastiera fissa, ci dimostrerà chiaramente come molti degli attuali strumenti anche semplici e popolari, sarebbero stati allora una meraviglia, per estensione, facilità di maneggiamento, potenza e sonorità.

GLI ANTICHI STRUMENTI: ORGANI DI REGÀLA

Questa miserevole incapacità degli strumenti alla registrazione del pensiero musicale, non solo dal lato meccanico ma anche per la non facile e chiara scrittura, faceva sì che non

potesse nascere nella mente dei compositori, l'idealità di una musica strumentale pura. I ritornelli improvvisati ([1]), dei quali abbiamo ancora esempi frequenti, quando, come ho già detto, nelle nostre campagne due poeti cantano dandosi la *disturna*, erano come lo sono anche oggidì, ben misera cosa. L'organo che è ricordato anche da Dante, benchè sino al XII° secolo non avesse registri e non avesse al massimo che 22 canne, era il solo strumento che offrisse risorse nuove a un pensiero geniale. Esso si perfezionava corrispondendo alle invenzioni che vi si applicavano, come nel 1335 la pedaliera e poi i registri. Ma è evidente che l'organo non è strumento nè comodo nè trasportabile; mentre invece per il nuovo ideale che doveva più tardi dar vita alla musica da camera, occorreva ritrovare uno strumento trasportabile e pratico, di facile maneggiamento, e che pur nonostante potesse seguire ed appoggiare tutte le voci per tutta l'estensione dei suoni.

Di quanto fosse sentito questo bisogno, ci fa fede l'entusiasmo che destarono ai primi del 1400 al loro primo apparire, gli organetti trasportabili e manuali, detti di *Regàla* ([2]). Furono costruiti quando apparvero le prime canne a lingua ed ebbero la tastiera fissa. Nessuno però di questi strumenti poteva ancora riprodurre un'aria di danza od un madrigale a più voci.

Quanto poi all'accompagnamento dotto e indipendente dalle voci esso non era ancora ideato molto tempo dopo il 1000;

([1]) Piccolo brano di musica strumentale fra due strofe, che anche oggidì si suole improvvisare dai cantastorie quando si **stornella**; e non già parola usata nel senso moderno che del resto è più francese che italiano, di ripetere cioè la medesima melodia sul ritorno di un dato ritmo poetico. Così dunque ancora si intende spesso nelle nostre campagne la parola ritornello, per quel brano di musica a solo che interposto fra due strofe riposa l'improvvisatore e ne stimola la fantasia.

([2]) Nei dipinti del Beato Angelico (Tav. VI) vediamo poetizzati in mano agli angeli gli organi di Regàla; e il Landino ossia il Cieco degli Organi, ha in mano un organetto di Regala nella lapide che lo ritrae nella Chiesa di San Lorenzo in Firenze ove è sepolto.

poichè se ne hanno le prime teorie alla fine del 1200 e ai primi del 1300. Se dunque un qualche effetto di bravura producevano i romanzatori, si pensi che non si poteva neppure riprodurre il piano e il forte; e la sonorità delle corde pizzicate dalla mano nuda, non era offuscata dalla debolissima sonorità che poteva trarne l'arco rudimentale ed imperfetto, che allora si usava.

Mentre queste condizioni ci rendono assai difficile la ricostruzione dell'ideale e degli effetti sonori degli strumenti di quel tempo, esse ci spiegano ampiamente come il Liuto quando raggiunse la estensione dei suoni e una discreta sonorità (ma sopra a tutto la possibilità di riprodurre con facilità relativa le composizioni a più parti) potesse essere chiamato *strumento perfettissimo*.

A queste doti affatto nuove, il Liuto aggiungeva di essere suonato in una delle pose le più graziose; e nessun altro strumento neppure moderno può pretendere di sorpassarlo per gentile linea artistica.

L'ARCO E L'ARCATA. — COSTRUZIONE DEL LIUTO

Oggi, noi vediamo il violino e tutta la famiglia degli strumenti affini, con il piano armonico convesso. Allora invece sino verso il secolo 1500, tutti gli stumenti a corda, al pari del Liuto avevano il piano armonico liscio e spianato, come ancora lo vediamo, nei mandolini e le chitarre; e questa costruzione doveva certamente diminuire la sonorità e farla resultare di timbro assai diverso. Il ponticello poi non esisteva; quindi le corde erano sollevate sul piano armonico, quanto potevano farlo, il manico e la cordiera, ossia un paio di centimetri appena. Si intuisce facilmente da questa posizione delle corde, poste nel centro dello strumento ovale, tutta la difficoltà per strusciarvi sopra l'arco, e la poca sonorità delle vibrazioni.

Si tentò di facilitare l'arcata, praticando ai due fianchi della cassa armonica due incavi, talvolta marcatissimi e che esistono tuttora nei moderni strumenti. Inventato poi

il ponticello del quale si credette di aumentare l'effetto alzandolo talvolta a dismisura, l'arco rimase ancora imperfetto per molto tempo. Esso, come vediamo in molte antiche pitture, non era che un pezzo di legno leggero, curvo a becco, e teso da una corda di budello; raramente da fili di canapa o di crino. Debole doveva essere la vibrazione per strusciamento di corda contro corda, ed anche per questa causa affatto diversa la sonorità, da quella moderna e non tale da uccidere la sonorità del Liuto.

Mentre il Liuto si manteneva sempre ovale e nella sua forma primitiva, è nel secolo XIII° che apparisce nell'Europa Meridionale la *Viola* o *Vielle*; la quale, benchè imperfetta, ha già talvolta gli incavi laterali per il passaggio dell'arco. Ed è poco dopo che l'arco, questo ausiliare del sentimento e della sonorità, acquista importanza; in modo che la Viola sostituisce lentamente la Ribecca, e all'arco apparisce nelle pitture una forma rudimentale di tallone.

Però, senza fare qui una storia dell'arco, essendo stato il grande nemico degli strumenti a pizzico, sarà utile sapere che esso si perfezionò molto tardi; poichè, se già era migliorato, l'arco di Corelli (1653-1713) pur sempre imperfetto non fu quello di Tartini (1692-1770); e soltanto verso la fine del 1700, il Tourte di Parigi lo portava alla perfezione moderna. Ed ecco appunto che a quell'epoca, affermandosi la superiorità degli strumenti a suono tenuto, cadevano in disuso quelli a pizzico, restando nell'uso popolare quali rappresentanti del tipo, il mandolino e la chitarra.

CORDE DEL LIUTO

Al vero Liuto semplice, come pure a quello con undici corde, non si usava mettere se non che corde di minugia ossia di budello. Si fabbricarono le corde migliori dell'antichità in Egitto ed in Grecia, e poi in Roma; ma durante il Rinascimento, l'Italia nostra ebbe in questa fabbricazione una indiscussa superiorità. Questo fatto è riconosciuto concordemente anche

dagli scrittori stranieri; ma siccome mal si soffre di dover convenire delle nostre superiorità, ho trovata in un autore inglese una strana e ridicola affermazione. Esso conviene del fatto: ma afferma poi con grande solennità che ciò non accade per la superiorità dei nostri artisti: bensì a causa del buon clima d'Italia e dei pascoli migliori e più saporiti, di cui si nutrono le pecore italiane!

In altri strumenti, ed anche nel Liuto per eccezione, si impiegarono sino da tempi antichissimi corde di seta, di rame, di ferro, d'oro e d'argento; e si impiegarono anche nelle modificazioni del Liuto, come ad esempio nell'Arciliuto e nella Tiorba. Queste corde si sapevano tirare finissime; e l'Hawkins nella storia della musica, cita un liutaio, il quale assicura di aver potuta tirare una corda d'argento tanto fine, che essendo lunga 600 piedi pesava soltanto un'oncia; mentre poi fu provato che poteva sostenere otto once di peso senza rompersi; e tirata su un monocordo di 18 *inches* faceva 100 vibrazioni al secondo. Le corde *fasciate* (di seta o di metallo) furono invenzione assai più tarda; e quindi non solo nel Liuto, ma anche negli strumenti di maggiori dimensioni sino alla seconda metà del 1700, si usarono sempre per i suoni bassi, o grosse corde di budello, o grosse corde semplici di metallo. Sappiamo anzi dal libro « Armonia Universale » del Mersenne, che le corde migliori del Liuto dovevano essere fabbricate come quelle delle più grandi Viole; ossia a 30 o 40 intestini ognuna.

ORGANO E LIUTO

Una delle cause per le quali lungamente si accordò agli strumenti minore importanza che alle voci, l'abbiamo anche nel fatto che la Chiesa riteneva la musica puramente vocale l'unica degna del Tempio; e quindi con le voci il solo organo risuonava sotto le volte delle nostre antiche Cattedrali. Soltanto più tardi il Liuto si accoppiava anche all'organo, come

ci attestano disegni e stampe; e divenuto perfettissimo si univa a questo anche nelle Chiese. [1]

Lo strumento, quando non era che il raddoppio delle voci, si sforzò di riprenderne i varii timbri; ed avemmo così la Viola tenore, la Viola da basso, la Viola soprano, il basso di Viola, e così via. E il Liuto segue la moda; e abbiamo la *Liutina,* il *Liuto quartino,* il *Violone* ed altri. Si fabbricarono anche Liuti detti mezzi, quarti, ottavini. Questo andazzo costituì il primo passo verso il quartetto strumentale, il quale resulta nella sua prima origine non altro che l'unione delle quattro voci umane, tenore, soprano, contralto e basso.

Debbo però osservare che le maggiori modificazioni ed i maggiori perfezionamenti, vennero portati al Liuto quando esso incominciò a riprodurre i madrigali e le arie di danza; ossia la musica a più parti.

MODIFICAZIONI AL LIUTO E MODI DI USARNE TEÒRBA, MANDOLA, STRIMPELLATURE, ECC.

Il più importante perfezionamento portato al Liuto per avere maggiore sonorità, e maggiore estensione, fu l'aggiunta di corde di basso o *bordone*. Questa varietà dello strumento si chiamò *cithara bijuga* o *tiorba*. La tiorba o teorba aveva due colli, ed il secondo collo (o manico) era più lungo; oppure aveva un appoggio su in alto che sosteneva quattro o cinque corde di basso o bordone; le quali toccate dal polpastrello del pollice, servivano come basso in accompagnamento; mentre le altre corde pizzicate dalle quattro dita, facevano le parti più acute e cantabili del pezzo. Il Brossard dice che questo strumento fu inventato in Francia; ma ciò non è vero e ce lo dice il suo stesso nome. Esso fu invenzione di un guantaio napoletano, il quale aggiunto il secondo collo al manico, lo chiamò *tiorba*;

---

[1] Si può vedere in « Costumi Veneziani » del Molmenti, riprodotta una stampa nella quale il Liuto accompagna l'organo.

per la somiglianza che lo strumento venne a prendere con un utensile nel quale i guantai napoletani conservavano i profumi con i quali profumavano le pelli dei loro guanti. Se questo nome italiano che la cithara bijuga ebbe in tutto il mondo non fosse prova sufficente delle sue prime origini, abbiamo l'autorità del Kircher, che ci racconta lui pure quanto ho esposto.

La tiorba ebbe talvolta anche tre colli o manichi; e modificata leggermente o colle corde raccomandate in vario modo a manichi di varia forma, si chiamò anche *chitarrone*. Della teorba ho trovate poche immagini dipinte e riprodotte. Se ne ha una in un quadro della Galleria degli Uffizi a Firenze e precisamente nel Trionfo della Maddalena dello Zuccari.

Il Brenet cita un ritratto del famoso liutista francese Giacomo Gouthier, e descrive una tiorba come fossero due liuti; e di questa aggiunta di corde sù di un secondo manico, si ha tuttora esempio in certe chitarre e strumenti napoletani moderni. Occorre guardarsi nell'esaminare dipinti e miniature, dal cadere in questo errore; confondere cioè un Liuto a due manichi (tiorba o chitarrone) con due Liuti distinti.

Altra modificazione antica del Liuto primitivo è la mandòla; di forma assai grande, a pancia molto convessa con numero variabile di corde; più larga nella parte inferiore della cassa che non il Liuto; con il manico più lungo del Liuto; ha lo scanello non sempre piegato, ma spesso diritto alla tastiera. Si ebbero anche in questa varietà le dimensioni diverse; per cui il *mandolòne* e poi il *mandolino*. Della mandòla ho trovato assai poco nelle mie ricerche, e ciò forse perchè non aveva importanza artistica, come non ne ebbe il *colascione,* che fu più tardi una varietà della chitarra. Queste varietà di strumenti, servivano a un'accozzaglia di strimpellature fatte a orecchio, per accompagnare come sino verso la metà del XVII° secolo si faceva sulla chitarra, prima che essa si perfezionasse. Posso dire che in questo uso, equivalente alle strimpellature di chitarra usate anche oggidì dal popolo, la mandòla è ricordata sino dal 1200. Su questi strumenti si usa-

va fare delle strisciate sulle corde (tuttora molto in uso in Spagna e nelle Colonie Spagnole, in Sicilia ed in Sardegna), le quali si alternavano in vario modo con degli accordi strimpellati. Queste strisciate si chiamavano *batterie* e furono usate poi con armonie artistiche anche sul Liuto in forma di ornamento.

Questa varietà assai meno nobile del Liuto, fu lungamente in uso per accompagnare il canto; e il Redi nel 1685, con anacronismo assai curioso, fa dire a Bacco, già ebbro, nel poema «Il Bacco in Toscana»,

Ariannuccia
Caruccia
Belluccia
Cantami un po'
Sù la mandòla
La coccoroccò.

Tanto il Liuto come gli strumenti del suo genere, si suonarono talvolta anche con il plettro, e fra questi annovero anche la tiorba.

INVENZIONE DELL'ARCILIUTO E SUE VARIETÀ

Ma la più tarda, più importante e più usata modificazione del Liuto, fu l'*Arciliuto*. Esso fu anche chiamato Liuto a 14 corde ed ebbe talvolta non solo grandi dimensioni, ma anche il manico molto lungo come uno che si ammira nella collezione Chigi a Siena, e che pure avendo questo manico molto lungo non ha poi la cassa armonica molto sviluppata.

L'arciliuto tipico aveva otto corde di basso a vuoto e sei corde in fuori su di un altro manico. Esso veniva dunque a somigliare alla tiorba; ma vi era una differenza capitale nella costruzione, che non possiamo distinguere e vedere nei dipinti. La tiorba aveva tutte le corde di metallo; e quindi la costruzione delle traverse o catene interne, era assai più robusta che non quella dell'Arciliuto; il quale avendo invece

tutte le corde di budello, e scempie, doveva con la costruzione della cassa, sostenere uno sforzo assai minore. ([1]).

Anche dell'Arciliuto vi è chi pretende di rivendicare a sè l'invenzione; e questa volta sono i Tedeschi. Ma esso pure è invece invenzione italiana, benchè il Bonanni abbia erroneamente riportata nel suo « Gabinetto armonico » questa notizia. Egli dice che l'Arciliuto fu invenzione di Girolamo Kapsperger maestro di cappella del Vaticano. Vediamo da che sia nato tale errore alla luce dei documenti.

L'Arciliuto fu invenzione di Alessandro Piccinini, maestro a servizio del Duca di Ferrara, che lo fece costruire dal liutaio Cristofano Eberle nella sua bottega in Padova nel 1594. Egli ci narra ([2]) che fece fare per prova un primo Arciliuto che però riuscì assai poco sonoro; ma che fattine fare altri riuscirono benissimo. Tre, riuscirono proprio secondo il suo desiderio; e allora uno lo regalò al suo Signore il Duca di Mantova, al quale piacque molto; un altro lo regalò al principe di Venosa che lo portò seco a Napoli; e il terzo capitò nelle mani del *Cavaliere del Liuto,* soprannome che si dava al Kapsperger. Questi, a quanto registra il Buonanni, sembra che se ne attribuisse l'invenzione; e da ciò forse l'opinione errata di alcuni che fosse invenzione tedesca.

Il *Chitarrone,* del quale troviamo il nome in alcuni pezzi di assieme nei quali rimpiazzava l'Arciliuto, non era appunto che un Arciliuto con due corde in più; ma anche qui abbiamo una differenza che mal si riscontra sui dipinti, poichè è la stessa che fra il Liuto a 11 corde e la Tiorba. Ossia; l'Arciliuto

---

([1]) Anche oggidì vi è la stessa differenza fra il mandolino romano che ha tutte le corde doppie di metallo, e il mandolino lombardo che ha tutte le corde scempie di minugia. Anche nella cassa armonica il lombardo somiglia più alla famiglia del Liuto semplice, e il romano alla cassa armonica dell'Arciliuto; ossia l'Arciliuto ha la cassa più convessa.

([2]) Nel Libro sul Liuto del Branzuoli si potrà leggere per esteso la copia del documento in questione.

era montato con corde scempie di budello o minugia, mentre il chitarrone aveva corde di metallo.

Le differenze che ho descritte non erano però tali per l'esecutore che un buon suonatore di Liuto non potesse suonare l'Arciliuto, la Tiorba, il Chitarrone, e così via; come del resto fa anche oggidì un buon violinista per la Viola o la Viola d'amore.

NOME DELLE CORDE E LORO DISPOSIZIONE

Pare accertato che il Liuto all'inizio dei suoi perfezionamenti avesse le corde scempie; ma non appena ebbe importanza, le corde si raddoppiarono, con il probabile scopo di aumentare la sonorità dello strumento; ossia si mise al disotto delle corde una seconda corda. Però non perfettamente al disotto, ma un poco in scancìo; in modo che il dito strisciando o pizzicando, venisse più facilmente a far vibrare questa seconda corda sottostante in raddoppio.

Le corde del Liuto classico a 11 corde avevano ognuna un nome speciale. La più acuta era scempia e si chiamava *Cantus* (da cui cantino) poichè era quella che generalmente raddoppiava o eseguiva il canto scoperto. La seconda era doppia, ossia come si diceva allora, era a *Coro,* e si chiamava *Sottanella*; la *terza* pure doppia si chiamava *Mezzanella*. Queste due, ossia la 2ª e la 3ª avevano la corda sottostante accordata all'unisono con la superiore. La 4ª, la 5ª e la 6ª che si chiamavano *Tenore, Bordone* e *Basso,* avevano invece la corda sottostante accordata all'ottava superiore con la sovrastante; cosa che nell'esecuzione musicale è causa di curiosi incrociamenti di parti, che ai nostri orecchi non abituati, riescono inaspettati e nuovi ma non spiacevoli. Anche la Tiorba e l'Arciliuto ebbero queste corde raddoppiate o cori, accordate in modo consimile; e si sa che molti effetti di virtuosità si tentavano fra il Cantus o cantino ed i cori; men-

tre le corde a vuoto facevano un accompagnamento o un bordone.

Credo con questa rapida rassegna di aver data agli studiosi una idea generale delle svariate forme e tipi di Liuto come pure delle principali modificazioni; ma devo ora richiamare l'attenzione dei miei cortesi lettori su due fatti molto importanti.

Primo, che il suonatore di Liuto faceva in molte circostanze opera artistica *singolare*; poichè faceva personalmente modificazioni allo strumento, corde, e cambiamenti tali alla stessa costruzione del manico, da dire che spesso ogni artista aveva uno strumento suo proprio. Secondo, come naturale conseguenza del primo; che tale essendo la natura della produzione dei liutai, gli strumenti avevano delle categorie e dei gruppi ai quali noi possiamo associarli; ma non avevano un tipo unico e fisso, che ci dia un carattere immutabile ed unico e neppure uguaglianza nelle dimensioni.

Come ho accennato, noi possiamo basarci per molti dati sulle pitture oltre che sui libri tecnici, e così pure su molti Codici miniati; fra i quali il famoso Codice N. 87 della Biblioteca Mediceo-Laurenziana di Firenze; ma non dobbiamo dimenticare, benchè il Vasari ci dica nella vita di molti artisti che essi suonavano il Liuto a perfezione, come talvolta si abbia la prova palese che gli strumenti sono ritratti cervelloticamente, come forma, come posa, e come numero di corde. Nel più grande dei nostri pittori, il Raffaello, abbiamo una luminosa prova di quanto affermo. Un Apollo di lui nelle Leggie Vaticane, suona con l'arco a becco una specie di viola in una posizione così strana ed incomoda, che nessun suonatore saprebbe trarne artisticamente il suono. La posa e la linea sono belle, ma non ingannano il musicista.

ELENCHI DEI VARII LIUTI

Un elenco di vari tipi di Liuto ce lo dà Michaelis Pretorii ([1]) nel Trattato degli Istrumenti Musicali in una tavola con ben 12 tipi diversi. Abbiamo Liuti piccolissimi ([2]) ed anche grandissimi; poichè quando Bianca Cappello volle simulare al Duca la nascita di un figlio, si vuole che essa lo introducesse in Palazzo Pitti entro la cassa di un Liuto. ([3])

LIUTAI

Al liuto, al suo perfezionamento e alla sua ascesa, si dedicarono i migliori liutai, non solo d'Italia, ma di tutta l'Europa. All'Estero ricorderò in modo speciale Laux Muller inglese, i di cui Liuti anche vecchi e fessi furono pagati cento lire sterline. Anche in Francia si ebbero buoni liutai, ma abbondarono in Italia, ove lo stesso Stradivari non sdegnò di fabbricarne.

Il più antico liutaio celebre è per molti di noi il Belacqua, che Dante, forse per scherzo (poichè lo guarda sorridendo) pone fra i pigri nel Canto IV° del Purgatorio. Fra i più antichi è poi molto ricordato Matteo Benti di Brescia, precedessore di Gaspare da Salò; del quale Benti si conserva nel Museo di Arti Antiche di Parigi un Liuto bellissimo ricco di tarsie e di intagli stupendi. Dopo di lui si ha notizia di un Frate Francescano del Convento di Mantova, vissuto verso la metà del 1400. Fu il più valente liutaio ([4]) del suo tempo,

---

([1]) Con testo latino e tedesco stampato a Berlino nel 1619.

([2]) Come in varî dipinti del Beato Angelico, Mantegna, ecc.

([3]) Come in un angelo del Del Rosso. (Tav. XIV).

([4]) Una volta per sempre, e per la facile confusione che volgarmente si commette, sarà bene ricordarsi che **liutajo** è il fabbricante dei varî strumenti a corda; per cui è liutajo il fabbricante di violini, di violoncelli, ecc., e così si chiama anche oggidì; mentre **liutista** è il solo suonatore di liuto. Così è **organaio** il fabbricante di organi e **organista** l'esecutore. Gli altri si dicono semplicemente fabbricanti.

e sui suoi liuti abbiamo tarsie bellissime e pregevoli pitture rabescate. Si dice che il pittore Richard di Lione possedesse di Lui un Liuto del 1497 fatto per donna Isabella d'Este, marchesa di Mantova ([1]) sul quale erano le armi gentilizie della nobile casata, ed altre tarsie in ebano e avorio.

Nel 1600 è buon liutaio in Firenze Rocco Doni parente del celebre Doni Giambattista, insigne scrittore di dottrine musicali.

Rocco Doni era prete; costruì molti liuti, e anche dei violini; ed è probabile che aiutasse il Giambattista a costruire la Lira Barberina, uno strano strumento che si pretese di ricostruire da notizie di antichi strumenti greci, ed ebbe un momento di celebrità. Sempre in Firenze, abbiamo nel XVII° secolo Andrea Lignoli, Cosimo Novesi, Alessandro Gagliano, nel 1640. A Napoli, il Peregrino, il Linarelli; a Brescia il Montechiari (1400) lo Zanetto ed altri.

Questi, ed altri in Padova, fabbricavano i Liuti strumenti classici perfettissimi di grande valore, e destinati ai veri artisti; mentre la produzione di Liuti semplici e a buon mercato si faceva da molti ed era tale, che non un merciaio faceva a meno di tenerne in buon numero, sospesi e in vendita nella propria bottega ([2]).

ORNAMENTI E ROSETTE

Il liuto, oltre tutte le decorazioni nella pancia, nel manico, ed in giro al piano armonico, aveva altre decorazioni pregevoli e speciali. La cassa era costruita non solo in legname prezioso, ma in tartaruga e in avorio; aveva poi i fori del piano armonico, chiusi da un intaglio fatto come una gratellina che si chiamava la *rosetta,* nella quale si sbizzarriva tutta l'eleganza artistica degli artefici del 1400 e del 1500. Le aperture nel piano armonico dei violini, viole, violoncelli, ecc. dette

([1]) Figlia del Duca di Mantova e moglie di Francesco II Gonzaga.
([2]) Molmenti - Costumi veneziani.

comunemente *esse,* non sono in antico, chiuse da rosette. Questa chiusura o rosetta, era o intagliata nel pezzo oppure scolpita in altro legname, in avorio, in cartapecora, e riportata al posto. In certi istrumenti ibridi e di fantasia, vediamo le rosette e più di un foro nel piano armonico. Nella Pinacoteca di Perugia esiste un quadro del Boccati da Camerano, nel quale una specie di grosso Liuto ha quattro fori alle quattro cantonate del piano armonico. Solo per eccezionale capriccio, si applicarono le rosette ad altri tipi di strumenti che non al Liuto.

TRAVERSALI E ACCORDATURE

Il Liuto antico non aveva quelle laminette di metallo attraverso al manico che si chiamano appunto *traversali,* e che indicano il limite di un tasto o di una nota dall'altra. Il manico del Liuto era libero, come quello del moderno violino. Più tardi il liuto ebbe dei pezzi di corda di budello o minugia legati al disotto del manico con un nodo o legatura speciale; i quali erano detti passanti e indicavano lo spazio del tasto. Queste divisioni di corda che del resto si usarono anche per altri strumenti fino a tutto il 1600 (1) potevano spostarsi con facilità; e quindi si poteva accordare il liuto (come ci dice Vincenzo Galilei nel 1500) in dodici modi che egli chiama *dodici poste.* (2). Però l'accordatura più usata e più comune fu quella per 4ª; salvo che fra le corde centrali correva una 3ª. Le note

(1) Il Perugino ci ritrae ancora un violino con questi passanti di corda.

(2) Il diverso modo di accordatura può facilitare l'esecuzione, perchè viene a cambiare le posizioni e la relazione fra le note. Si vuole ad esempio che le difficoltà strabilianti che Paganini eseguiva sul violino, fossero facilitate dal segreto di una speciale accordatura. Queste legature con corda di budello furono adoperate anche per i violini e per altri strumenti a corda.

delle corde a vuoto e fondamentali del liuto furono dunque comunemente sol - do - fa - la - re - sol.

Il modo nel quale si suonavano o meglio si facevano vibrare le corde del liuto, lo troviamo indicato in molti trattati e in molte notizie varie; ma più specialmente si potrà averne un idea generale ed esatta da alcune pitture. Nei brani di affreschi di Melozzo da Forlì che si vedono a Roma nella Sagrestia dei Canonici di S. Pietro, vediamo non solo ritratto il vero liuto a undici corde, quale rimase fino alla fine del 1700; come accennavo poc'anzi; ma uno dei tre Angioli, ci mostra la posizione esatta dello strumento sotto il braccio ed un altro la posizione della mano. Così i tre Angioli ci danno uno schiarimento completo senza bisogno di affaticare la mente ricorrendo ad altre fonti. Forse avverrà a chi studia di imbattersi in qualche liuto o tiorba con un tassello di tartaruga presso la cordiera, e vedere una posizione diversa della mano; sapremo allora che lo strumento è suonato a plettro e il mignolo forza e poggia su quel tassello, per non consumare il piano armonico (1).

Anche il Comba, nel 1400 ci mostra nei suoi arazzi un Liuto molto interessante perchè assai piccolo e con otte corde doppie (2). Il Francia, quasi contemporaneamente, ossia fra il 1417 e il 1550, ci dipinge un liuto assai voluminoso con otto corde doppie. Ecco dunque quasi contemporaneamente tre liuti diversi, i quali però sono suonati nella stessa posizione e colla mano nuda; ossia con le dita che pizzicano le corde mentre il pollice fa vibrare le corde basse.

Occorre adesso per completare, non dirò le notizie storiche, ma quel quadro che andiamo tracciando, di mettersi

---

(1) Nel parlare del modo vario di suonare, sarà utile il ripetere che le corde doppie o cori non erano esattamente le une sopra alle altre; ma la sottostante era un poco in avanti verso il cantino, per facilitare al dito, sia nelle strisciate che nel pizzicare la corda, il dare alle vibrazioni una buona sonorità.

(2) No 71, 73 e 819 del Museo degli Arazzi in Firenze.

ad esaminare lo svolgimento che ebbe l'arte musicale; onde seguire così con cognizione anche lo sviluppo del nostro liuto, il quale vi si uniformava con i suoi perfezionamenti di tecnica strumentale.

Però bisogna dire francamente, che se mettiamo in rapporto l'arte e gli strumenti, ci troviamo dinanzi a problemi cronologicamente insolubili; come la famosa storia di precedenza, fra l'uovo e la gallina. Le linee di passaggio, come ho già detto, sono da un tipo all'altro così larghe e generiche, che notizie e tipi, e usi e caratteri e preferenze si intrecciano; per cui vediamo apparire la musica strumentale, quando il culto della musica a sole voci era tuttora nel suo pieno sviluppo.

LIUTO A SOLO

Secondo le mie ricerche, bisogna scendere sino al 1400, per sentire ricordato il liuto come strumento che commuove *a solo,* e per sentirlo considerato come cosa artistica e veramente principale; ossia per trovarlo menzionato in modo nobile. Giova però il ricordare qui per esattezza, che nel *Paradiso degli Alberti* di Giovanni da Prato (1300-1400) si dice che in presenza del Landino (il cieco degli organi) « danzando due pulcellette con due garzonetti », Mattio pigliòe con una isnella e leggiadrissima danza, dicendo Alessandro di ser Lamberto quella al tutto volere sonare elli, e colla sua citarra (?!) si dolcemente sonòe, che non ch'altri. ma Francesco musico tutto ringioire facèa ». E questa narrazione indicherebbe una musica strumentale pura e tale da piacere allo stesso Landino, quindi non empirica soltanto; e fatta su di una citarra che forse non era, se non che un liuto a più corde.

Ma per tornare alla citazione più certa e sicura nella quale il liuto è nominato, artisticamente troviamo nella raccolta di poesie del Trucchi, e precisamente nel 1420, che il Di Meglio, Canterino del Comune di Firenze parla del liuto come segue:

O dolente mio cor chi t'ha ferito?
Chi mi ti toglie o incende a tal partito?
Una fanciulla tutta pellegrina
Che nel suonare un Liuto un dì mi prese
E tien la vita e l'alma mia meschina.

E altrove in uno strambotto, canta come segue:

Altro non posso dir; ma vo' gridare
Per forma tal che ciaschedun m'intenda.
Dolce un Liuto par che il cor mi fenda;
E questa è quella che quì mi fa stare
Nè vuole amor ch'i' da lei mi difenda.

Non dubbio alcuno che in questi versi non si esalti l'impressione artistica di una musica di Liuto a solo.

Ma ecco che il Lasca, nelle sue Cene (1) ci narra che alcuni nobili giovani fiorentini scherzando con alcune dame, rientrati in casa per il cattivo tempo, si posero nel canto del fuoco a cantare deliziosamente dei Madrigali di Verdelotto a quattro voci. E si intuisce chiaramente dal modo in cui si espone questo quadretto caratteristico, che il cantare questa musica a quattro parti per noi oggi di così difficile esecuzione, era invece cosa d'uso, e nell'educazione di quei giovani cortesi che passavano il tempo a donneare (2).

Credo che il modo più chiaro e più semplice sia quello di seguire a grandi linee lo svolgersi della musica strumentale (e quindi lo sviluppo del nostro Liuto) senza occuparsi troppo della cronologia delle notizie storiche al riguardo dell'andamento della musica vocale e dell'arte in genere.

Dirò intanto che l'uso di appoggiare una voce sola che cantava e declamava con uno strumento concorde (3) che

(1) Novelle scritte fra il 1503 e il 1563.

(2) Esser galanti e civettare con il bel sesso si diceva e si dice ancora oggidì in alcune delle nostre campagne, **donneare** per corteggiare.

(3) Dante (1300) dice nel Canto XX° del Paradiso:

E come a buon Cantor buon citarista
Fa seguitar lo guizzo della corda
In che più di piacer lo canto acquista.

raddoppiava il canto, divenne alla lunga una delle cause principali di quella trasformazione di concetto artistico, per il quale si venne a generalizzare la monodia contro la polifonia, all'alba del XVII° secolo.

ORCHESTRA E LIUTO

Gli strumenti diversi che erano stati fabbricati espressamente di vario tipo per imitare il timbro delle quattro voci, vennero quasi naturalmente a gettare le basi prime del quartetto strumentale; il quale a sua volta poi diveniva la base dell'orchestra moderna e della Sinfonia.

Questo concetto di appoggiare la voce con uno strumento di timbro adatto (Viola tenore, Viola da basso, Viola contralto, Violino soprano ecc.) durò così a lungo, che il celebre Monteverde, nel 1607, compose per il suo Orfeo, (eseguito alla Corte di Mantova) un'orchestra di non meno che 13 strumenti diversi, usati a gruppi di 3 e di 4 in modo da avere circa 40 esecutori. Ogni famiglia di strumenti caratterizzava un personaggio ( ) e la massa orchestrale intiera non si riuniva che in rarissime occasioni.

Per quanto bizzarro possa sembrarci questo concetto artistico dal moderno punto di vista, esso però era giusto; perchè ispirato alla sonorità degli strumenti del tempo. Si dovevano in fatti ottenere effetti originali e piccanti assolutamente diversi da ogni nostro concetto di strumentazione. Dirò anzi ad esempio che le ricostruzioni moderne di una strumentazione aggiunta a lavori come l'Orfeo del Monteverde (come è stato fatto recentemente) possono essere ottimo sforzo tecnico ma non artistico; poichè non ci posson dare la più lontana idea degli effetti fonici e caratteristici della musica eseguita su strumenti deboli, con concetti affatto diversi, e quali potè

---

(1) Concetto ripreso modernamente anche dal Wagner, il quale appunto nelle Biblioteche di Venezia accattò tanto per l'arte sua.

concepirli Monteverde nell'ambiente e con il materiale dei tempi suoi.

Questo concetto però, sotto l'influsso di un genio quale il Monteverde, non durava a lungo; ed egli stesso ebbe il merito di dare per la prima volta, non solo un andamento indipendente agli strumenti dalle voci; ma di avere per il primo introdotto nel Dramma dei pezzi esclusivamente strumentali. Questi si praticavano poi negli intermedi ossia fra un atto e l'altro di un lavoro recitato o anche cantato, cosa che si chiamò, « far sinfonia ».

Così giunse il Liuto a una funzione superiormente artistica. Monteverde, il Galliano, ed i compositori dei primi anni del melodramma (1580-1608) usavano nella loro orchestra il Liuto, l'Arciliuto, il Chitarrone, la Lira arciviolata, il Violone ecc., sia per i bassi come pure insieme alle Viole e agli altri strumenti. E a titolo di curiosità riprodurrò alcuni brani che parlano di orchestre delle quali fa parte il nostro liuto « Si fece la seguente Sinfonia con un organo di Pivetto suonato da Alberigo Malvezzi vagamente, con due liuti, suonati uno da Giovanni Lapi e l'altro da Giovanni del Minugiaio; un basso di Viola, un Chitarrone, un Violino suonato in tutta eccellenza da Giovan Battista Jacomelli detto il Paolino » e altrove: « Questo Madrigale fu cantato da Onofrio Gualfreducci, vagamente sopra un chitarrone [1]. » « Il Madrigale che segue fu concertato con 4 Leuti, 4 Viole, 2 Bassi, 4 Tromboni, 2 cornetti, una cètera, un salterio, una mandòla, l'arciviolata lira, un violino con 24 voci (anno 1589) [2].

A complemento di queste brevi notizie sulla formazione della musica strumentale, alla quale tanto contribuì il Liuto concorrendo alla sua perfezione tecnica, dobbiamo dire che questo desiderio di perfezione fu la causa del suo tramontare. Il violino veniva a perfezionarsi sino al suo stato moderno; e

---

(1) Varietà del Liuto.

(2) Questi elenchi sono tolti dal 2° vol. dell'opera del Solerti su le origini del Melodramma.

così, fra il 1600 ed il 1667 Francesco Caletti Bruni detto Cavalli [1] ne riconosceva tutta la superiorità, e gli dava per il primo il suo posto in orchestra dove poi doveva imperare sovrano. E qui dobbiamo far notare al lettore come ancòra una volta sia un italiano, colui che pose le basi di quella formazione dell'Orchestra moderna, la quale deriva dal quartetto; (ossia violino, soprano o tenore; viola, contralto o baritono; violoncello, basso; contrabbasso, basso profondo).

Credo che questo breve riassunto sia sufficiente a dimostrare come la musica strumentale abbia avute le sue origini nella mente di artisti italiani; e come essa abbia avuto il suo primo sviluppo alle nostre Corti, Medicea ed Estense. Da questi primi passi, essa arrivava alla Sinfonia, della quale si ritiene inventore il Sammartini [2].

Se dunque non possiamo dire con esattezza quando il Liuto salì a così eccelse cime, è il progresso dell'arte che ci dà il modo di vedere il suo graduale perfezionamento. La musica primitiva che era diatonica, facendosi cromatica si appoggiava al Liuto; che sempre più perfezionando la tecnica strumentale, la riproduceva in tutte le sue novità.

---

(1) Dal nome del suo protettore che lo fece studiare a Venezia.

(2) Sarà utile far noto, che sino a poco tempo fa, si riteneva inventore della forma sinfonica Piero Sammartini; se non che nelle ricerche fatte dal sig. Amerigo Parrini e dal prof. Maestro Landini, furono recentemente trovate 10 Sinfonie di un altro Sammartini; Giovanni Battista, che nel 1589 mostra di essere un vero e proprio sinfonista. Una di queste Sinfonie per Liuto, Organo e due violini, competentemente scritta e realizzata dal basso numerato dal prof. Landini, fu eseguita per la prima volta nella primavera del 1920 nel Palazzo Altoviti in Firenze, e ripetuta al R.o Istituto Musicale Cherubini ed altrove, a illustrazione della conferenza sul Liuto, destando molto interesse e meraviglia per il suo pregio. Il Giov. Batta Sammartini è ricordato di sfuggita dal Riemann; e il prof. Benedetto Landini non ha potuto saper di lui, se non che la sua doppia qualità di Maestro nella Cattedrale di Firenze e Maestro alla Corte Medicea. Fu anche direttore al Carmine di musiche straordinarie per la Casa dei Principi Corsini.

MUSICA PER LIUTO E SUA FORMAZIONE

E' oramai accertato, che i primi pezzi artistici riprodotti sul Liuto, furono i ballabili; o come dicevasi le Arie di Danza; e dopo di questi, si tentarono le riduzioni dei Madrigali a più voci. Da queste riduzioni per Liuto, venne a nascere naturalmente l'accompagnamento che si fece indipendente dalle voci; poichè se in principio il Liuto fece dei canti a più parti la riproduzione esatta, esso poco a poco prese il vezzo di sostituirsi ad alcune voci; e tal'altra volta poi il madrigale fu riprodotto tutto quanto da soli strumenti.

Come ho già detto, abbiamo nel Paradiso degli Alberti l'accenno ad un'aria strumentale di danza, ma abbiamo una altra curiosa testimonianza di queste graduali trasformazioni verso una musica strumentale, nel veronese Gidino da Verona, (1) il quale parlando del modo di musicare il madrigale, scrive: — « Il suono, o sia il canto del madrigale deve essere bellettissimo (bellissimo) ma v'han da essere alcune parti rusticali e da mandrie, sì che il canto consuoni alle parole. E acciò abbia più dolce suono il madrigale, conviene esser cantato a due voci almeno (o anche a tre); può cantarsi anche a più voci, come tutto giorno vediamo, e anche a una voce sola; ma quando si canta a una voce sola non suona così bene all'orecchio degli uditori, come quando a più ».

E proseguendo vediamo poi a pagina 38 del 2° volume del Solerti questa citazione: « Questo madrigale fecesi con gli *strumenti soli* (anno 1589) senza voce, e furono due chitarroni, due lire, quattro lèuti, un basso di viola, un violino. Poi si replicò, con le voci raddoppiate ».

---

(1) Gidino da Verona: poeta e letterato nella seconda metà del 1300 a servizio degli Scaligeri. In un suo libro dove dà le regole del poetare in volgare (Vedi Scelta di Curiosità Letterarie). Si chiama Gidino da Sommacampagna, e il suo libro si chiama « Dei Rithimi Volgari ».

Dopo i Madrigali vennero le Fantasie dette anche Ricercari, pezzi che riempiono le raccolte per Liuto, e dei quali torneremo a parlare.

Dobbiamo qui far rimarcare al lettore, che questa musica italiana che si accoppiava al Liuto già sino dal 1300 aveva una grande superiorità su la musica straniera, e anche dei belgi. I nostri italiani, e specialmente i fiorentini, predisposti forse istintivamente allo stile ideale, *intonavano* (come allora si diceva) le loro ballate, cacce, canzoni, con pensieri musicali originali, che cercavano di modellare nella forma, della musica dotta. Non così gli stranieri e i belgi, che traevano i loro temi dalle canzoni popolari già conosciute.

Questa musica, anche artistica, era quasi sempre dolce e delicata; e di ciò ci fa fede anche Dante, per il quale la musica suona sempre dolcezza, riposo, conforto. Citerò questi versi di Messer Jacopo da Bologna:

Per gridar forte non si canta bene
Ma con soave e dolce melodia
Si fa bel canto; e ciò vuol maestrìa
Pochi l'hanno, e tutti fan da Maestri.

Nel linguaggio del tempo le parole *basso* e *alto* parlando di strumenti, significano *grave* e *acuto*. Sono *bassi* tutti gli strumenti di suono debole, ossia ad arco, a plettro, e a pizzico; sono *alti* tutti gli strumenti rumorosi, a fiato e a percussione. Quindi suonare *bassamente* vale *dolcemente*, e il nostro Liuto era strumento basso e bassamente spesso suonato.

Il nostro Liuto, di timbro assai debole, non riproduceva dunque le *arie di danza* perchè potesse rendere gli effetti rumorosi di quelle orchestre che accompagnavano i balli aristocratici e sfarzosi che si danzavano all'aperto, in piazza Santa Trìnita o sotto le Loggie di Mercato Nuovo in Firenze; ma perchè la musica non avendo ancora forme proprie strumentali, quei compositori, incapaci di crearne delle nuove, trovavano nelle arie a ballo un ritmo stabilito. Questo permetteva loro di ripeterle addolcite e poetizzate nelle riunioni intime che si

tenevano nelle camere delle Principesse, ove appunto doveva nascere la musica da Camera. Il Tinghi ci dice nel suo diario in data 13 novembre 1618: « .... et non si mancherà di dire, che venne a Firenze di Mantova, una dama nominata l'Adriana, che canta e suona per eccellenza; e sua Altezza è andato due volte in camera della Duchessa a sentire cantare e suonare due volte; et suona l'arpa doppia e la citarra (citarra o liuto a due colli). Fu alloggiata in sul canto di via Maggio, a spese di Sua Altezza Serenissima ».

Intanto che il Liuto si perfezionava, e dopo le Arie di Danza riproduceva i madrigali, (nome generico che si dava a varie composizioni con parole profane, condotte polifonicamente a più parti) gli umanisti affaticavano la mente per giungere alla soluzione del gran problema che offriva loro la scienza musicale. Essi oramai comprendevano benissimo dalle notizie storiche, che quella musica fredda, matematica, contrappuntistica, non poteva essere quella che aveva così esageratamente commossi gli spettatori del teatro Greco.

IL SEGRETO DELLA MUSICA GRECA E SUE CONSEGUENZE

Due in particolar modo, erano i dotti che tentavano di ritrovare il segreto di quelle emozioni e il fascino dell'antica arte greca. Girolamo Mei, che come ci dice il Valori maneggiò « per diecine d'anni molti libri e massime greci nella Libreria Vaticana » e il fiorentino Galilei [1], sommo liutista e compositore per liuto.

Il Galilei era uno dei frequentatori assidui dei ritrovi di Casa Bardi, Conti di Vernio [2]. I suoi studi erano seguiti

(1) Padre di Galileo Galilei.

(2) Le case dei Bardi erano in antico al di là dell'Arno, ed erano numerose. Ne avevano anche al di qua entro la seconda cerchia e terza; e non si sa quale fosse quella ove si tenevano le famose riunioni. Il palazzo Bardi, antica e cospicua costruzione, si trova presso il Ponte alle Grazie, al di qua dell'Arno in via dei Benci. Si può supporre che avessero luogo in questo palazzo per essere veramente signorile.

e conosciuti, e nel 1581, inviava il suo libro di cose musicali [1] a Guglielmo Gonzaga, Duca di Mantova, scrivendo nella dedica: « che appunto lo offre... acciò... li porga materia di considerare con qualche nuovo ritrovamento [2] quanta differenza sia dall'antica musica a quella che comunemente oggidì si canta ». Scrivendo altrove che non si comprendeva « per quali modi gli antichi ottenessero con la musica quegli effetti sugli ascoltatori, tanto maravigliosi, quali le leggende, la tradizione e gli scrittori affermavano ».

Le cause principali alle quali i frequentatori di Casa Bardi attribuivano la maggior freddezza dell'arte musicale loro contemporanea, erano due: lo scontorcersi delle parole nelle strette del contrappunto; e il non esser più come in antico una sola persona, sia il compositore che il cantante. L'emozione, essi dicevano, doveva esser più forte e più facilmente comunicata al pubblico per questo connubio.

Quando ecco che il Galilei, dopo lunghi studi « e notti intiere trascorse... sopra un corpo di viole esattamente suonate, cantando un tenore di buona voce e *intelligibile,* fece sentire il lamento del Conte Ugolino di Dante » da lui stesso musicato; e questo brano destò tale emozione nei convenuti, che si può dire fosse il primo passo verso l'arte rinascente e verso la musica moderna.

Qui viene spontaneo alla mente un interrogativo al quale io non sono riuscita a dare risposta soddisfacente. Perchè il Galilei, sommo liutista, scrisse questo suo lamento « su di un corpo di viole ? » perchè non compose sul suo strumento prediletto il *perfettissimo*? Disgraziatamente, mentre si conservano belle composizioni del Galilei in varie biblioteche, questo brano è perduto. Verdi, che ne comprendeva tutta l'importanza, ne fece infruttuose ricerche anche nelle nostre biblioteche fiorentine; e soltanto l'esame della composizione,

---

(1) Il Fronimo. Alla Biblioteca Riccardiana di Firenze ve ne sono due esemplari di edizione diversa.

(2) Chissà a quali tentativi allude?! O a quali ricerche.

avrebbe potuto darci una risposta attendibile; e dirci se non fosse una prima intuizione dell'effetto del suono tenuto, in confronto della voce.

Il concetto artistico del Galilei che commosse e piacque, fu accettato da un giovane e celebre cantore romano, Giulio Caccini (1560-1618), il quale soleva dire di avere più imparato nei dotti conversari di Casa Bardi che non in 30 anni di studio del contrappunto. Egli si pose a scrivere nel nuovo stile, madrigali e canzonette (e questa volta sul liuto) che volle nobili di ispirazione e di forma; con poesie del Chiabrera, del Rinuccini, dello Strozzi ([1]). Recatosi a Roma, ove la nuova musica incontrò favore tornò in Firenze; e nel 1585 1586 fece in modo assai curioso l'esperimento del nuovo stile recitativo, in pubblico e a solo, sugli strumenti del tempo.

In occasione di una festa che si faceva in S. Spirito per lo sposalizio fra la Principessa D. Virginia, figliola del Granduca Cosimo I con don Cesare d'Este, il celebre Bontalenti aveva ideata una macchina, la quale simulava una gran nuvola che calava dal soffitto del Tempio, e calando si apriva. Ma al momento che la nuvola incominciò a calare e ad aprirsi, tale fu lo spavento dei cantanti in essa rinchiusi, che Caccini rimase solo a cantare il mottetto: « Oh! benedetto giorno! » ([2]) e vero, o piuttosto simulato lo spavento dei cantori, (che una parte scannata non avrebbe sortito un così alto effetto) il mottetto impressionò siffattamente il pubblico e la Corte, che da quel giorno il nuovo stile fu assicurato.

Il Liuto che seguiva il concetto artistico nuovo e usciva

([1]) Filippo Strozzi (1426-15...) era amantissimo della musica e della poesia, ed aveva tanta facilità nell'una che nell'altra, nell'armonia dei suoni e del pensiero, che prontamente su qualunque metro improvvisava cantando con buona ragione, e « accompagandosi sul liuto » e altri strumenti. Dettò assai madrigali che, per la loro bellezza, furon tutti messi in musica, e per due secoli si cantarono dalle nobili donzelle di Toscana e d'Italia - Trucchi.

([2]) Al Caccini rimase da questo fatto il soprannome di Benedetto Giorno e così è talvolta chiamato.

anche esso dalle contorsioni aride del contrappunto, prendeva però un altro vezzo barocco, forse per reazione contro la parte secondaria avuta in confronto alla voce o per imitazione di questa. E infatti la voce non più in coro o polifonicamente, ma a solo, si sbizzarriva in fronzoli e in ornamenti; e il Liuto pure si dava a una sfrenata virtuosità.

A proposito di questo curioso vezzo che tornò ad essere ripreso a tempo di Rossini (1800) riproduco un brano del nostro grande Jacopo Peri, fiorentino, intimo amico del Corsi e partecipante ai ritrovi della Camerata dei Bardi. La cosa, come vedremo a proposito dei Ricercari, ha grande importanza anche per il nostro Liuto.

Jacopo Peri dando al nuovo stile il suo sviluppo, si può dire che fosse veramente colui che lo affermò. Ora nella prefazione al suo melodramma l'Euridice, rappresentato nel 1600 alla Corte Medicea, egli così scrive: « .... la signora Vittoria Archilei; la quale ha fatte sempre degne del canto suo le musiche mie, adornandole non pure di quei gruppi e di quei lunghi giri di voce semplici e doppi (*sic*) che dalla vivezza dell'ingegno suo son ritrovati ad ogni ora, più per *ubbidire all'uso dei nostri tempi,* che perch'ella stimi consistere in essi la bellezza e la forza del nostro cantare; ma anco di quelle, e vaghezze e leggiadrie, che *non si possono scrivere e scrivendole non s'imparano dagli scritti* ».

Attraverso il convenire di queste vaghezze che *non* si possono scrivere e sono *uso dei tempi,* sentiamo il Peri che, scuotendo quella lunga zazzera bionda che lo fece soprannominare lo Zazzerino, pensa con malinconico scoramento alla sua musica profanata! E siccome nulla vi è di nuovo sotto la cappa del sole, mi torna in mente l'identica situazione di spirito del nostro immortale Rossini poche diecine di anni or sono.

Egli pure era costretto a sacrificare alla moda del tempo; e gli ornamenti erano divenuti così barocchi, da svisare anche allora l'idea primitiva. Maestro in tal genere di fioriture a Parigi era Stracosch, che nella sua allieva Adelina Patti ave-

va trovata la gola più agile del mondo. Una sera Rossini avendo in casa alcuni amici e con questi recandosi appunto a sentire la Patti che eseguiva il « Barbiere », diceva malinconicamente: « Allons entendre ma musique Stracochonnée! »

Il Liuto, ripeto, seguì il vezzo. Non saprei assicurare se per moda soltanto, o forse anche come dovevan fare più tardi i clavicembalisti, per colmare quei vuoti che in uno strumento non a suono tenuto vengono a nascere fra una nota e l'altra di una lenta melodia. Ciò che è per noi importantissimo, si è il veder nascere da questo ideale barocco una nuova forma di arte strumentale, ossia le Fantasie e i Ricercari per Liuto, assai diversi, data la continuità del suono, da quelli per Organo.

Questo genere di composizione divenuta una forma nuova, dette degli esemplari di composizioni nobilissime; e secondo il Brenet, ve ne sono già in un libro (?) del 1547, ove si trovano composizioni di Francesco da Milano, Pierino Fiorentino e del celebre Alberto da Ripa. (1)

La forma di queste prime composizioni libere per Liuto è molto incerta, e si avvicina al nostro moderno Preludio. Si vede però chiaramente in queste numerose composizioni, che molto spesso esse non sono dirette che ad ottenere effetti di virtuosità, fra il cantino, le corde basse a vuoto, e le corde doppie o cori.

Questa virtuosità sul Liuto sappiamo da numerosi scritti che molto frequentemente aveva impronta personale; ed anzi era spesso un segreto. E sappiamo ancora, che questa virtuosità, era però regolata da leggi fisse che non sono giunte fino a noi.

Un vecchio liutista inglese (2) si duole di questi segreti che sono privilegio di Maestri abilissimi, i quali però non gli comunicano neppure agli alunni. E quando ad esempio il poeta Ronsard, loda la mano leggera sul Liuto di Alberto da Ripa, ciò significa elogio ai suoi gruppetti, strisciate sulle corde,

(1) Forse qualche libro della Biblioteca Nazionale di Parigi?

(2) Vedi Hawkins - Storia della musica.

piccoli ornamenti, che non ci sono rivelati dalla musica appositamente scritta per Liuto, ossia dalle *Intavolature* (1).

ARTISTI E DILETTANTI

E virtuosi e dilettanti ne abbiamo moltissimi. Ne abbiamo lunghi elenchi che nulla aggiungono alla storia dell'arte e dello strumento. Essi ci sono soltanto una palese testimonianza dello stragrande generalizzarsi del Liuto in Italia, e fuori. Però fra questi artisti ve ne sono alcuni che meritano di essere menzionati in special modo, per avere onorata all'estero l'arte italiana. Autori inglesi ci narrano (2) come già ho detto, che i virtuosi di Liuto erano numerosissimi in Francia; ma che abilissimi di una speciale scuola, non volevano rivelare quei segreti di esecuzione che mandavano gli ascoltatori in visibilio.

Ora questa schiera di artisti era composta d'italiani, o di alunni e artisti derivati dal loro insegnamento; poichè sino da tempi antichissimi (come del resto tuttora) i nostri artisti erano chiamati all'estero a gloria dell'arte. Gli antichi signori (3) e le Corti Principesche, sino dal 1300 usavano già di stipendiare i nostri esecutori e compositori, come accadeva più tardi per i nostri Cantori e Maestri di Cappella.

A stipendio della Corte di Francia abbiamo notizie certe di liutisti sino dal 1400; poichè Pietro Paolo Borrono detto l'« italiano », nel 1498 suonò il suo Liuto in presenza di Anna di Brettagna. Il Borrono era liutista di Francesco I di Fran-

(1) Scrittura speciale per liuto della quale parleremo.

(2) Hawkins - Storia della musica.

(3) Carlo Magno chiamò i cantori italiani che aveva udito a Milano per insegnare; e impose il loro modo e metodo nelle Chiese, e da loro ebbe origine quella Scuola fiamminga, la quale doveva tornare a Roma a dominare fino al tempo del Palestrina, il quale tornava a dare all'arte l'impronta italiana.

cia, con l'annuo stipendio di lire tornesi 240 ([1]). Dobbiamo poi ricordare il celebre Alberto da Ripa, non si sa bene se nativo di Mantova o di Milano; che oltre essere lui pure liutista del Re di Francia, fu anche un ottimo compositore, e figurò non solo alla Corte di Francesco I ma anche di Enrico II sino al 1584. E' dunque chiaro come questi due artisti italiani, celebri esecutori e compositori, dominassero per circa due secoli su tutta l'arte musicale da camera; mentre la fama e la moda del Liuto e delle sue composizioni, dalla Francia si estendeva a tutta l'Europa.

È per mezzo di questo cumulo di artisti e di amatori, che le arie di danze, ossia le correnti, i passi e mezzo, le gighe, le pavane d'Italia, riempiono i libri di musica per Liuto; questi bravi suonatori portano dalla Corte Medicea e alle Corti di Francia e di Navarra le danze loro speciali, che con nomi e con stile italiani, affermano che la musica è tutta nata sulla nostra terra. E come la misura (grave, lento, allegretto, moderato, ecc.) ha nel mondo intero nomi italiani, così lo hanno le forme artistiche (sinfonia, caccia, laude, lai, strambotto, ecc.) e come vedremo hanno nome italiano anche tutti gli strumenti inventati o perfezionati dai nostri liutai. Pietro Paolo Borrono nel 1536 sappiamo che portava alla Corte di Francia la *Malcontenta* e la *Gombertina,* due danze di sua speciale invenzione che ebbero grande voga. ([2]).

Tale fu in quei tempi la fama e la celebrità dei liutisti italiani, che un quarto di secolo dopo la di lui morte, così scriveva in Francia il poeta Ronsard di Alberto da Ripa.

Albert toucha le luth avec si souples doigts
Qu'il en eust pu ravir les rochers et les bois
Sinon qu'il aima mieux des villes la demeure
Et la court où souvent la musique demeure.

Nel 1545 Pietro Aron fiorentino, in un'opera ormai molto

([1]) Brenet.

([2]) Per le danze si può consultare il Ballarino e varî libri del tempo.

rara e della quale esiste un esemplare al Liceo Musicale di Bologna, intitolata « Lucidario in Musica » divide in due classi i più abili cantori italiani, e gli chiama, *cantori al Libro,* e *Cantori al Liuto*.

Cantori al libro erano i cantori che chiameremo dotti e classici; gli artisti esecutori e compositori, delle Corti o delle Chiese.

Cantori al Liuto erano quei delicati e fini dicitori di poesie del 1500, che vediamo così spesso ricordati ed effigiati; e che nel Liuto trovavano lo strumento più comodo e appropriato all'omogeneo accompagnamento delle loro canzoni e delle loro odi: strumento che spesso pizzicavano da loro stessi cantando.

Aron, cita molte Dame abilissime in questa doppia arte di musiciste e di dicitrici. Luisa Labè di Lione, descrive sè stessa in atto di dire o di improvvisare, con i seguenti graziosissimi versi:

Elle ayant assez du pouce,
Tastè l'harmonie douce
De son luth, sentant le son
Bien d'accord, d'une voix franche
Jointe au bruit de sa main blanche,
Elle dit cette chanson.

Però l'insieme di tutta questa produzione artistica, ripeto ancora una volta, giunge sino a noi assai incompleta. Non solo come dicevo poc'anzi, per gli ornamenti, e perchè oltre alle varie difficoltà vi è quella di leggere le antiche scritture incomplete e difettose, ma anche perchè spesso le *intavolature* hanno dei segni speciali, i quali furono un segreto individuale e personale presso che indecifrabile.

Altro ostacolo gravissimo che si presentava ai compositori per giungere a riprodurre nella sua totalità e ridurre eseguibile sul manico del Liuto una composizione a più parti, consisteva nel non esistere un modo di esporre le note in un accordo, magari sotto una sola prima parte vocale.

LA SCRITTURA E LA INTABOLATURA

La scrittura del tempo era orizzontale; ossia si scrivevano o stampavano le parti successivamente; e d'altra parte non sempre la tastiera del Liuto poteva letteralmente riprodurre la disposizione delle quattro parti. Da studii recentissimi, mi si dice che le partiture anche dei grandi polifonisti, non ci sieno pervenute per il fatto che la carta era rara e cara. Sembra che ci si servisse di carte pecore con molti righi tracciati, e su questi il compositore segnasse il proprio pensiero; ma poi tirate fuori le parti, con speciale processo, si scassasse quella che era una partitura, per potersi nuovamente servire del prezioso foglio ([1]).

Da questo fatto di tracciare delle linee e registrarvi il pensiero, nacque una speciale *segnatura* per il Liuto (e anche per Organo ecc.) che si chiamò *intabolatura* o *intavolatura*; e questa riduzione dal canto allo strumentale si chiamò *intavolare*. Talvolta non si riducevano per Liuto tutte le parti. come si legge in molte descrizioni (Tinghi, ecc.) ma solo tre; lasciando una voce cantata; e benchè le notizie di accompagnamenti sieno ancora troppo incerte ed imperfette per registrarle ([2]) pure è facile il rendersi conto che da questo fatto doveva nascere quasi inconsapevolmente l'accompagnamento strumentale indipendente dalla voce, fissato molto più tardi dal Viadana.

Da questi fatti vediamo con grande chiarezza tutta l'importanza del Liuto nella storia dell'arte musicale: il quale non solo la seguiva ma l'appoggiava e la conduceva a maggior perfezione meccanica e artistica.

Le indicazioni per chi volesse decifrare le antiche inta-

([1]) Notizie raccolte verbalmente da un egregio e studioso Maestro che credo stia ancora facendo delle ricerche in proposito.

([2]) Brenet.

volature, saranno oggetto di un capitolo in appendice a queste notizie storiche, ed io mi atterrò intanto a quegli schiarimenti che possono interessare chi studia la storia del nostro strumento e dell'arte.

Per poter giungere a presentare una sotto l'altra le parti di un pezzo polifonico, si tracciò con sei righi la riproduzione su la carta delle sei corde del Liuto; e su le corde o fra gli spazi si indicò il punto che i diti della mano sinistra dovevano premere. Talvolta la corda acuta o cantino fu la più alta, tal'altra la più bassa. Il punto da premere si stabilì nella *intavolatura alla francese*, con le lettere dell' alfabeto, e nell' *intavolatura all'italiana*, con i numeri (1). Un segno speciale, indicava la corda a vuoto; un altro numero la *traversale* sul manico; e altri segni svariati e posti superiormente alle sei righe indicavano il valore ed il ritmo. Però il movimento della composizione non è indicato se non che dal nome del ballo o forma della composizione; come ad es.: Madrigale, Pavana, Gagliarda e così via.

I *diesis* e i *bemolli* neppure essi sono indicati; perchè le divisioni del manico (stabilite dalle traversali) procedendo per semitono, si trovò inutile di porli in testa nelle *intavolature* o *intabolature*. Debbo dire che oltre le due sopranominate esiste un terzo modo di intavolatura alla tedesca, ma essa non mi è mai venuta fra mano, e verso la fine del 1500 si generalizzò e si impose l'intavolatura all'italiana (2).

Da tutto quanto ho spiegato, ben facilmente si comprenderà quanto sia difficile la lettura delle intavolature, poichè in molti punti si tratta di segni semi incomprensibili, nei quali

---

(1) Esiste anche una intavolatura speciale tedesca poco usata.

(2) Così dice il Brenet - Antologia Musicale.

Aggiungo che raramente l'intavolatura venne adoprata per altri strumenti oltre al Liuto, e che l'uso di intavolare si prolungò anche quando già si usavano partiture e scritture. Del resto anche oggidì esistono dei metodi **per suonare la chitarra senza conoscere la musica,** (Ricordi ed altri) che sono vere e proprie forme di intavolatura.

bisogna ricostruire dei brani. Anche nel riportare alla luce dell'Arte e della Storia i tesori che ci venivano occultati da queste antiche scritture, abbiamo l'orgoglio di poter registrare il nome di un italiano, che sta alla testa di tutti i più pazienti ricercatori.

I TRADUTTORI

È questi Oscar Chilesotti di Bassano, morto or fa pochi mesi e che ebbi l'onore di conoscere personalmente. Egli esercitò quest'arte del decifrare in tutte le biblioteche d'Italia, su tutti i cimelii anche esteri ed all'estero, e così riportò all'esame degli amatori e dei dotti una parte di quei molti tesori che sono vitale contributo alla storia dell'arte musicale.

Quanto poi a quei segni convenzionali, oppure di personale sistema (sia pur anco diretti da regole fisse) con i quali si usava indicare il luogo o il modo dei passi *eccessivi,* a mezzo dei quali l'esecutore a sua fantasia fioriva un pezzo per liuto, essi dovevano conservare certamente il carattere di un improvviso e nulla ne sappiamo in modo certo. Come pure di alcune forme di accompagnamento ([1]) abbiamo notizie troppo oscure, per poterle registrare senza giuocare di immaginazione: almeno allo stato attuale delle più recenti ricerche. Meno che vaghe parole, nulla ci è rimasto di quei segreti di esecuzione dei quali ci parlano il Peri, il Ronsard ed altri; quindi spesso di un pezzo musicale noi non possiamo udire che il telaio e l'ossatura, riprodotta da uno strumento diversissimo per la sua voce, per la fonica e per il timbro che nasce diverso per l'effetto dell'arco moderno. Pure è poetico, è meraviglioso il sentire come a tutto sopravvive il pensiero, e come questa musica, eco di tempi più lontani, possa ancora destare emozione e simpatia nell'anima nostra.

([1]) Brenet.

TUTTO PER IL LIUTO — E IL LIUTO SCOMPARE

Il Liuto, venuti tutti quei perfezionamenti che condussero alle forme musicali quasi moderne, prese bravamente il suo posto in orchestra, e si tenne alla testa del movimento artistico. Abbiamo quindi nel 1500 e per tutto il 1600 una fioritura tale di composizioni per questo strumento, da sembrare sino impossibile che si giungesse a tal punto! Si hanno riduzioni e composizioni con un numero di parti, che tante non sono neppure le corde dell'Arciliuto.

I compositori più celebri hanno scritto per Liuto e con Liuto, sino alla fine del 1600, e nel 1725 Rameau stampava ancora un metodo per Liuto.

Anche i più eccelsi compositori hanno scritto per Liuto e con il Liuto. Frescobaldi nel 1580 scriveva le sue canzoni per il Liuto. Corelli (varie edizioni, una nel 1860, Bologna) scriveva le sue suonate per violini, violoncello e Liuto o arciliuto; e lo stesso Sammartini (1775) ritenuto inventore della Sinfonia, pone il Liuto nella sua orchestra. Monteverde nel suo Orfeo (1607) ne usa largamente; ma oramai a nulla valevano i suoi trionfi. Niccolò Amati, circa il 1650 portava il violino alla perfezione moderna, e benchè l'arco fosse ancora difettoso, e il violino non resultasse quale oggidì, sonoro ed efficace, pure adoperato da Cavalli (Caletti Bruni) in Orchestra, forzava il Liuto a deporre lo scettro. E non solo il Liuto, ma tutti gli strumenti a pizzico e a plettro sparivano, di fronte al perfezionarsi degli strumenti a tastiera; tanto meno costosi per il mantenimento delle corde, e tanto più facili per la tecnica (1). Intanto, contemporaneamente a Monteverde e a Cavalli, Carissimi dava alla Cantata forma elegante e geniale, facendo dimenticare il Madrigale. E il basso

(1) Nella storia della musica dell'Hawkins, si riporta una curiosa difesa del Liuto, **non** costoso quanto un cavallo da corsa, ecc. ecc.

strumentale sino allora pesante e monotono, diventava nelle sue composizioni elegante. L'orchestra finalmente veniva posta dal Carissimi (1607-1674) su la sua vera base, il quartetto dei 4 strumenti moderni ad arco; ossia violino, viola, violoncello e contrabbasso.

Venivano poi ad affermarsi con superiorità meccanica e fonica gli strumenti a tastiera (gravicembalo, arpicordo, ecc.) e più tardi anche la spinetta seduceva la schiera dei dilettanti, scacciando il Liuto (di tanto più difficile tecnica) anche dal campo della musica da camera.

Prolungarono certamente l'esistenza del Liuto le pose graziose e naturali, proprie dello strumento, alle quali i più eccelsi pittori avevano intonate le loro linee artistiche. Ma il sentimento della nostra Scuola Nazionale che si imponeva al mondo, ebbe certamente, con le cause già enumerate, una grande influenza nell'abbandono del Liuto. Il popolo nelle sue musiche, sentì subito tutta la superiorità degli strumenti che tengono il suono e si avvicinano alla voce; e gli adottò per i suoi canti melodici, accompagnandoli con la viola e il violino.

Con l'ideale artistico che va gradatamente sviluppandosi, vediamo sorgere un linguaggio nuovo, che si crea e s'impone per mezzo degli strumenti che vocalizzano e parlano. E' l'onda crescente di nuove potenti sonorità che si precipita verso incognite forme musicali, rispondenti ai più forti e complessi sentimenti della collettività. E questo grandioso e rapido progresso artistico della musica alla fine del 1700, non travolge, ma sommerge addirittura il povero Liuto, dalla vocina delicata e tremula, e lo rèlega fra i mobili e le curiosità di altri tempi, che furono più adatti all'espressione intima del suo delicato carattere.

Tutta la seconda metà del 1700 non è che una lenta agonia del grazioso strumento, che per quasi tre secoli aveva imperato sovrano — sic transit gloria mundi!

E d'altra parte, oggi che tutto nel mondo musicale è rinnovato, quel dolce strumento, con la sua delicata vocina come potrebbe imperare? Ai ghigni beffardi del Diavolo nel « Me-

fistofele », lui avvezzo ai convenzionali e gentili duelli di Orfeo con il Pitone, fuggirebbe impaurito e scandalizzato.

Oh! purissime anime che trovaste il Liuto non adatto alle Vergini perchè tocco dalle mani impure dei Menestrelli, che pensereste di un'orchestra che, con gli stessi squilli accompagna il fischio di Satana, il canto della Divinità, le passioni sacre e profane degli eroi della Scena?

La musica, dai Saloni illuminati da 38.000 deboli lumi, è scesa nell'Arena ricca di lampade ad arco, ed ha gettato lungi da sè, in cospetto della folla, il gracile appoggio del liuto aristocratico e gentile. Eppure fu il Liuto che dominando per due secoli, creò in Italia la musica strumentale e la portò in tutto il mondo civile, facendo l'Italia nostra culla anche di questa forma principale dell'arte musicale moderna.

Così il Liuto, rimane una delle più belle glorie artistiche del nostro Paese, (il quale da secoli seppe dar vita ad ogni forma e ad ogni progresso artistico musicale) e ad esso vada, il nostro omaggio riconoscente.

NOZIONI PRATICHE

DELLE REGOLE E NORME PER DECIFRARE E TRASCRIVERE IN NOTAZIONE MODERNA L'INTAVOLATURA ALL'ITALIANA PER LIUTO (*)

La scrittura grafica musicale per Liuto, o intavolatura, era di maniere diverse; ossia, tedesca, francese e italiana.

L'intavolatura tedesca, era la più complicata, ed in conseguenza, quella meno pratica. Essa si formava con una mescolanza di lettere, di cifre, e di altri segni in *campo bianco*; ossia, senza tracciare su la carta i sei righi rappresentanti le sei corde che sono tirate sul manico o tastiera del Liuto, come si praticava nell'intavolatura francese e italiana. Quest'ultima. ossia l'italiana, fu la più diffusa per la sua chiarezza.

La differenza fra l'intavolatura francese e quella italiana consiste in questo: la prima, si trova segnata con le lettere dell'alfabeto poste sulle sei linee, e la corda grave essendo rappresentata dal rigo inferiore dell'intavolatura, le note si leggono dal basso in alto; mentre che nell'intavolatura italiana al contrario, la corda grave, essendo rappresentata dal primo rigo superiore, le note si leggono dall'alto in basso, mentre il punto da premere col dito (ossia la nota) si segna su i sei righi con le cifre dall'1 al 10, e lo zero (*0*) indica le corde a vuoto.

Nell'intavolatura all'italiana le cifre dallo zero *0* al *10* possono trovarsi indifferentemente su ciascuna delle sei linee che rappresentano le corde che stanno su la tastiera del Liuto.

(*) Questo modo di decifrare è esposto con spirito pratico, ed è proprio all'autore; il quale non ha tenuto conto che del miglior modo e più facile di trascrizione, dalla intavolatura alla moderna notazione. L'accordatura su cuï si basano questi esempi è sol-do-fa-la-re-sol come è detto a pag. 37 del presente volume.

Però è da notarsi che le corde più basse IV^{a}, V^{a} e VI^{a} sono doppie, e la sottostante è accordata all'ottava superiore.

Esempio:



Per le corde basse, aggiunte in alcuni Liuti fuori della tastiera, la intavolatura di questi suoni aggiunti nei bassi, veniva indicata sopra il rigo con uno zero traversato da una lineetta così: ø

Il valore ritmico delle note, viene indicato in alto sopra le sei righe, con segni grafici assai somiglianti alla moderna scrittura musicale. Dalla trascrizione che porto in esempio, esce fuori la linea melodica, mentre come vedremo, le altre parti si trovano in rapporto perpendicolarmente fra di loro.

Inoltre occorre osservare, che il cambiamento di valore ritmico, viene indicato volta per volta, senza ripetersi quando il valore delle note rimane uguale.

La battuta viene spesso divisa da una lineetta verticale, come nelle antiche intavolature per strumenti a tastiera e come nella moderna scrittura.

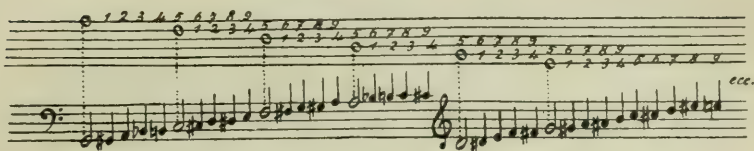
In fine è da notarsi che molte delle intavolature tradotte dal M.^{o} Chilesotti, sono trasportate alla 6ª maggiore superiore. E ciò, come egli dice, per facilità di trascrizione e di notazione.

Nella trascrizione delle intavolature, le note alterate possono avere tanto il diesis che il bemolle a seconda della tonalità.

MANICO DEL LIUTO

6 Basso
5 Bordone
4 Tenore
3 Mezzanella
2 Sottanella
1 Canto

Traduzione delle note



Nel prospetto ch'è sopra del manico del Liuto, onde evitare i molti tagli addizionali e facilitare la lettura, le note basse sono scritte in chiave di basso in corrispondenza con le note in chiave di violino.

ESEMPI DI TRADUZIONE — INTAVOLATURA ITALIANA

6 Basso
5 Bordone
4 Tenore
3 Mezzanella
2 Sottanella
1 Canto

Traduzione delle note



Occorre osservare che talvolta l'accordatura della sesta corda (Basso) è abbassata di un tono come si vede nella intavolatura seguente. Il ritmo ne è indubbiamente ternario. Osserveremo anche nell'esempio seguente che talvolta i segni per il valore delle note sono deficienti. Il traduttore deve necessariamente tener conto di quelle leggi di euritmia musicale che possono dare al disegno melodico maggior rilievo ed efficacia.

Sesta corda (Basso)

Traduzione



Questi esempi di diverso modo di traduzione, dimostrano come è detto nel libro, quante cognizioni musicali fossero necessarie al Liutista per eseguire con competenza e gusto dalle intavolature.

Firenze, 1921. BENEDETTO LANDINI.

TAVOLE

DELLE

ILLUSTRAZIONI



Venezia - Accademia di Belle Arti. - Particolare della presentazione di Gesù al Tempio di *V. Carpaccio.*



Cracovia - Proprietà Lubomirski. - Suonatore di Liuto - Liuto Tipico.



Milano - R. Pinacoteca Palazzo Brera. - Particolare della Vergine in trono col Figlio e Santi, di *B. Mantegna.*



Monte Uliveto (Siena). - Particolare dell'Assunzione, di *frà Antonio da Bologna.*
Concerto che accompagna con la piccola Arpa.



Firenze - Accademia di Belle Arti. - Due Angeli dell'Assunzione, del *Perugino*.
Arpa piccola.



Firenze. - R. Galleria Uffizi - Un Angiolo. Particolare del Gran Tabernacolo, del *Beato Angelico*. -- Organetto di Regàla.



Roma - Chiesa di S. Maria in Aracœli. - Particolare della Glorificazione di S. Bernardino: *Pinturicchio*. Violino senza incavi e senza ponticello, a piano liscio.



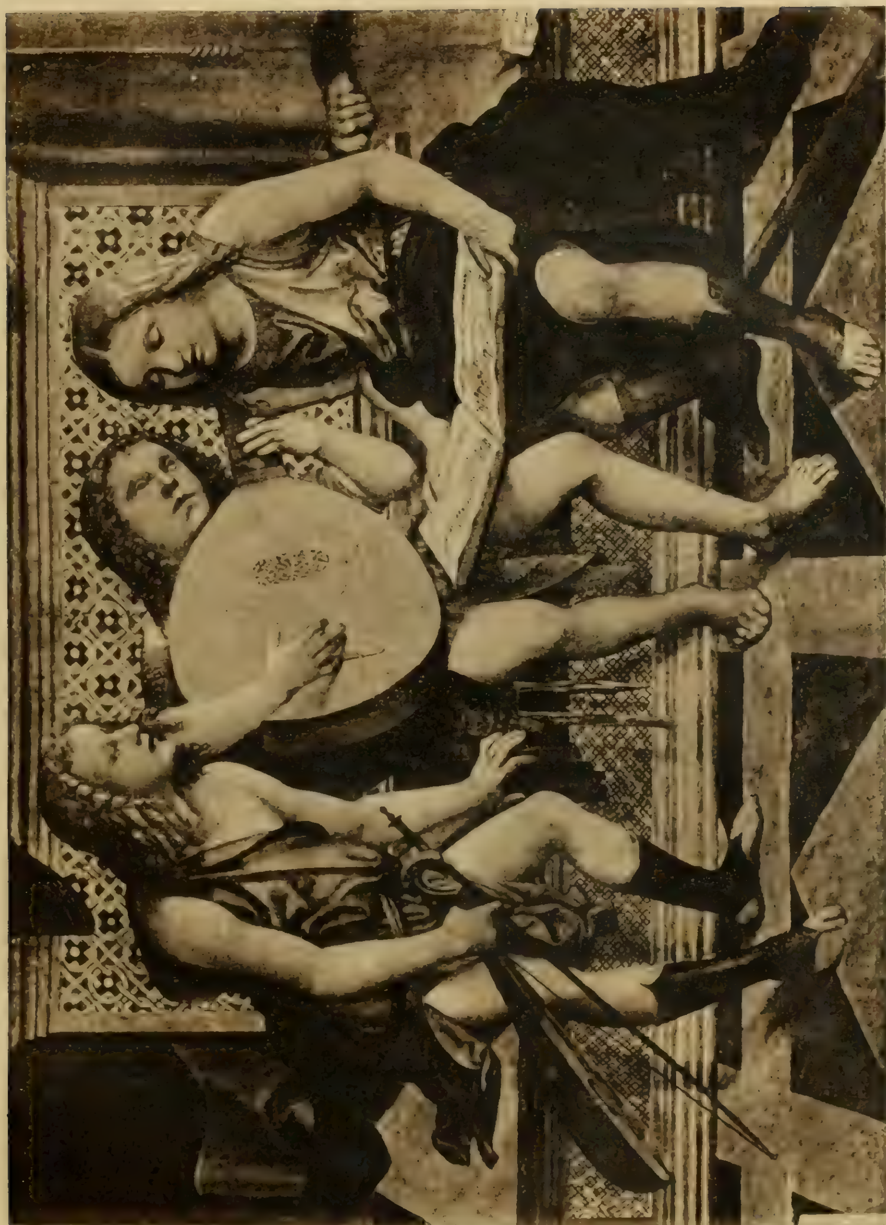
Firenze. - R. Galleria Uffizi - Un Angiolo : Particolare del gran tabernacolo, del *Beato Angelico.* Violino senza incavi e senza ponticello, a piano liscio e arco primitivo.



Roma - Vaticano. Galleria de' Quadri. - Particolare dell'Incoronazione della Vergine : *Raffaello Sanzio*. Violino senza incavi e Viola-Arco a tallone.



Firenze - R. Galleria Uffizi. - Un dettaglio del quadro l'Incoronazione della Vergine: *B. Angelico.* Liuto con varî strumenti suonato a plettro.



Rimini - Pinacoteca Comunale. - Particolare della Madonna col Figlio e Santi *Benedetto Coda.* Questo liuto se non fa un accompagnamento strimpellato fa certamente un accompagnamento a orecchio seguendo il cantore. Si vede anche un piccolo violino senza ponticello.



Roma - Proprietà Rocchi. - Gruppo di suonatori: *Caravaggio.* Arciliuto.



Milano - Pinacoteca di Brera. - Particolare della Vergine in trono, di *B. Mantegna*.
Liuto classico a undici corde.



Un angiolo che suona il liuto: *G. B. Rosso.* - Liuto grande in posa di fantasia ornamentale.



Venezia - Accademia di Belle Arti. - Gruppo d'Angioli. Particolare della Vergine in trono, di *Giovanni Bellini.* - Rosetta e piccolo violino senza incavi.



Verona - Chiesa di S. Giorgio Maggiore. - Particolare della Vergine col Figlio, di *Girolamo dai Libri.* Liuto di fantasia suonato a plettro.



Roma - Pinacoteca Vaticana. - Particolare della Madonna in trono: *Palmezzano.* Angiolo che canta e si accompagna. — Viola di fantasia, antica posizione di suono.



Roma - Vaticano. - Particolare dell'Assunzione: Scuola del *Pinturicchio.* - Mandolone o chitarrone in concerto. — Varietà del liuto.



Roma - Pinacoteca Vaticana. - Particolare della Madonna in trono: *Palmezzano.* Strumento ad arco che forse è di fantasia, senza incavi. Posizione di suono rimarchevole. — Arco a becco con tallone.



La suonatrice di liuto: *Cornelio Bega.* - Cantante al liuto.



Vienna - Proprietà Principe Liechtenstein : Suonatrice di liuto e violino. *Caravaggio.*



Monte Uliveto - (Siena) - Particolare dell'Assunzione di *Frà Antonio da Bologna.*
Viola in posa più moderna. — Liuto normale.

IL LIUTO



MICHELANGELO DA CARAVAGGIO: IL SUONATORE DI LIUTO

(R. Pinacoteca di Torino)

:: :: *Tricromia della Casa Editrice*
Luigi Simboli - *Recanati* :: :: :: ::

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Carpaccio. — Il Liuto. — Venezia. .. .. Tav. I

Bassano — Suonatore di Liuto — Cracovia. .. .. » II

Mantegna. — Concerto di due Liuti. — Pinacoteca di Brera. — Vergine in trono — Milano. .. .. » III

Frà Antonio da *Bologna.* — Piccola Arpa. — Monte Uliveto Maggiore, (Siena) Assunzione .. .. » IV

Perugino. — Due Angioli. Uno con la piccola Arpa, l'altro con una grossa Viola. — Firenze, Accademia .. .. » V

Beato Angelico. — Organetto di Regàla. — Uffizi, Firenze .. .. » VI

Pinturicchio. — Angiolo Cantore che si accompagna con un Violino senza incavi e senza ponticello. — Roma, Aracœli .. .. » VII

Beato Angelico. — Angiolo che suona un Violino, senza ponticello e senza incavi — Firenze. .. .. » VIII

Raffaello Sanzio. — Incoronazione della Vergine — Vaticano .. .. » IX

Beato Angelico. — Un dettaglio del quadro l'Incoronazione della Vergine. — Firenze R. Galleria Uffizi. — Liuto suonato a plettro con varî strumenti .. .. » X

Benedetto Coda. — Madonna. — Il cantore legge la musica; il liutista ascolta, e lo segue strimpellando, come indica la posa. L'altro putto, ha un Violino senza incavi e senza ponticello. — Rimarcarne la curiosa coccia. — Pinacoteca di Rimini. .. .. .. » XI

Caravaggio. — Arciliuto. — Galleria Rocchi — Roma. .. .. .. » XII

Mantegna. — Vergine in trono — Brera, Milano — Liuto classico a 11 corde .. .. » XIII

G. B. Rosso. — Angiolo che suona un grande Liuto .. .. .. » XIV

Giovanni Bellini. — Liuto con bella rosetta. — Violino a prosciutto con ponticello ma senza incavi. — Accademia Venezia .. .. » XV

Girolamo dai Libri. — Liuto di Fantasia suonato a plettro. — Verona » XVI

Palmezzano. — Angiolo che canta e si accompagna. — Pinacoteca Vaticana .. .. » XVII

Pinturicchio. — Assunzione. — Mandolone e Chitarrone — Vaticano » XVIII

Palmezzano. — Angiolo che canta e si accompagna sommessamente. — Pinacoteca Vaticana .. .. » XIX

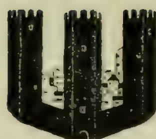
Cornelio Bega. — Dama al Liuto. .. .. » XX

Caravaggio. — Suonatrice di Liuto — Vienna. — Galleria Liechtenstein » XXI

Frà Antonio da Bologna. - Liuto in Concerto. — Monte Uliveto (Siena) » XXII

INDICE DELLE MATERIE

Prefazione. — Al Lettore	Pag.	7
Il Liuto	»	9
Sua origine	»	10
Tentativi cronologici	»	11
Il Liuto non era nobile strumento	»	15
Musica mensurata	»	17
I Trovatori provenzali e italiani	»	18
Prime notizie del Liuto	»	22
Piccola Arpa e Liuto perfettissimo	»	23
Gli antichi strumenti; Organi di Regàla	»	23
L'arco e l'arcata. - Costruzione del Liuto	»	25
Corde del Liuto	»	26
Organo e Liuto	»	27
Modificazioni al Liuto e modi di usarne, Teòrba, Mandola, strimpellature, ecc.	»	28
Invenzione dell'Arciliuto e sue varietà	»	30
Nome delle corde e loro disposizione	»	32
Elenchi dei varî Liuti	»	34
Liutai	»	34
Ornamenti e Rosette	»	35
Traversali e accordatura	»	36
Liuto a solo	»	38
Orchestra e Liuto	»	40
Musica per Liuto e sua formazione	»	43
Il segreto della musica Greca, e sue conseguenze	»	45
Artisti e dilettanti	»	50
La scrittura e la Intabolatura	»	53
I traduttori	»	55
Tutto per il Liuto. — Il Liuto scompare	»	56
Consigli per leggere le Intabolature	»	59
Tavole delle illustrazioni	»	63
Indice delle illustrazioni	»	87
Indice delle materie	»	88



STORIA DELLA MVSICA ITALIANA E ANNESSO DIZIONARIO DELLA MVSICA E DEI MVSICISTI ITALIANI

IN 25 VOLUMI DIVISA IN QUATTRO GRUPPI

L'ITALIA non ha una storia generale della sua musica.

Gli Italiani — Istituti scolastici, Biblioteche, studiosi — sono costretti a cercare nelle storie straniere i nomi e le glorie dei propri artisti, sistematicamente misconosciuti e bistrattati, nell'intento di contestare all'Italia il suo luminoso primato musicale traverso i secoli.

IL "PRIMATO EDITORIALE„ - convinto di compiere opera di alta cultura e di patriottismo - intende colmare questa mortificante lacuna.

A tal fine pubblicherà la: STORIA DELLA MUSICA ITALIANA, con annesso DIZIONARIO DELLA MUSICA E DEI MUSICISTI ITALIANI, opera grandiosa alla quale danno il loro ingegno e la loro cultura i più illustri musicisti e musicologi d'Italia.

L'opera consterà di 25 volumi in 8°, ciascuno affidato ad uno specialista e ciascuno di per sè stante, ma collegati per modo da costituire, riuniti, la STORIA GENERALE DELLA MUSICA ITALIANA.

L'annesso piano sistematico presenta l'ordinamento delle materie e i nomi degli estensori di quest'opera destinata a segnare un'epoca nella nostra letteratura musicale.

PRIMO GRUPPO

- INTRODUZIONE . . . . — G. PODRECCA

VOL. I - LE ORIGINI: DALLA PARLATA ALLA MUSICA MEDITERRANEA E ALLE MANIERE GRECO ROMANE . . . . . . — E. ROMAGNOLI

VOL. II - LA STORIA DELLA NOTAZIONE IN ITALIA . . . . — G. GASPERIN

VOL. III - DALLA MUSICA GREGORIANA AL DISCANTO . . . . — G. BAS

VOL. IV - STORIA DELLA TEORIA (SCRIPTORES MUSICES, TRATTATISTI DOPO IL SECOLO XVI) . . . . — G. PANNAIN

VOL. V - CANZONI E DANZE POPOLARI, DALLE ORIGINI AL SECOLO XIX . . . . . . — S. A. LUCIANI

VOL. VI - STORIA DELL' ARTE DEL CANTO . . — G. SILVA

VOL. VII - STAMPA ED EDITORIA MUSICALE . . — I COMPILATORI

VOL. VIII - STRUMENTI AD ARCO, MUSICA, COSTRUTTORI E VIRTUOSI (BIBLIOGRAFIA E TECNICA) . . . . — A. BONAVENTURA

VOL. IX - IL TEATRO E L'ARTE SCENOGRAFICA — V. PODRECCA

SECONDO GRUPPO

VOL. X - L'ARS NOVA . . . . — A. BONAVENTURA

VOL. XI - LA POLIFONIA, DALLE ORIGINI AL SECOLO XV . . . . — G. PANNAIN

VOL. XII - LA POLIFONIA VOCALE, DAL SECOLO XV AI NOSTRI GIORNI (1. Parte) . . . — G. C. PARIBENI

VOL. XIII - LA POLIFONIA VOCALE DAL SECOLO XV AI NOSTRI GIORNI (2. Parte) . . . — G. C. PARIBENI

VOL. XIV - LA MUSICA VOCALE DA CAMERA . . — G. BASTIANELLI

TERZO GRUPPO

VOL. XV - MUSICHE STRUMENTALI DA PIZZICO E DA TASTO CON LE RELATIVE TEORIE (FINO A FRESCOBALDI) . . . . — G. BENVENUTI

VOL. XVI - L'ORGANO: MUSICA, COSTRUTTORI E VIRTUOSI, BIBLIOGRAFIA E TECNICA — M. E. BOSSI e D. SINCERO

VOL. XVII - LA MUSICA ISTRUMENTALE: DALLE ORIGINI ALLA SINFONIA DI SAMMARTINI — A. TONI

VOL. XVIII - LA MUSICA ISTRUMENTALE, DOPO IL SAMMARTINI . . . . — R. BOSSI

VOL. XIX - CLAVICEMBALO E PIANOFORTE: MUSICA, VIRTUOSI E COSTRUTTORI (BIBLIOGRAFICA E TECNICA) . . . . — A. LONGO

QUARTO GRUPPO

VOL. XX - L'ORATORIO . . . . — G. TEBALDINI

VOL. XXI - L'OPERA BUFFA . . . . — S. DI GIACOMO

VOL. XXII - IL MELODRAMMA DALLE ORIGINI FINO A MONTEVERDI . . . . — D. ALALEONA

VOL. XXIII - IL MELODRAMMA DA MONTEVERDI FINO A CHERUBINI . . . . — G. RADICIOTTI

VOL. XXIV - IL MELODRAMMA DA SPONTINI A VERDI . . . . — G. BASTIANELLI

VOL. XXV - I CONTEMPORANEI . . . . — B. PRATELLA

DIZIONARIO DELLA MUSICA E DEI MUSICISTI (2 volumi).

CONDIZIONI DI ASSOCIAZIONE

L'OPERA COMPLETA (25 volumi) . . . . L. 500.—

PAGABILE IN RATE

da L. 20 ciascuna alla consegna dei singoli volumi, che usciranno nella media di *uno al mese*, dal Gennaio 1922.

All'atto della prenotazione, ciascun associato verserà un anticipo di L. 40 che poi verranno computate nella somma globale di L. 500.

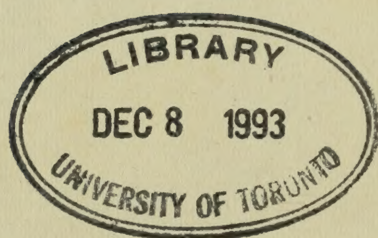
Per i non associati, ogni volume separato . . . . L. 30.—

PER PRENOTARSI

inviare cartolina vaglia di L. 40, col nome, cognome e indirizzo chiaramente stesi, al

PRIMATO EDITORIALE

MILANO - Via Palazzo Reale N. 7 - MILANO





PREZZO L. 16

MONZA - ARTI GRAFICHE MONZA - 1921